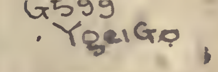

UNIVERSITY
OF
TORONTO
LIBRARY











Goethe und die Renaissance.

Von

LUDWIG GEIGER.

Vortrag, gehalten im Wiener Goethe-Verein am 10. März 1887.



BERLIN NW.
DRUCK UND VERLAG VON A. HAACK.
1887.



Die Einteilung der Weltgeschichte in die drei grofsen Abschnitte: Altertum, Mittelalter, Neuzeit, denen man dann einen vierten, die neueste Zeit, willkürlich angefügt hat, ist bekanntlich ganz unzutreffend. Die so konstruierten Abschnitte fassen Zeiten zusammen, welche nichts innerlich Zusammengehöriges besitzen, die Namen geben chronologische Bestimmungen, statt einer Andeutung des Ideengehaltes der verschiedenen Perioden.

Betrachtet man die Geschichte der Welt nach den geistigen Mächten, welche dieselbe regieren, so erscheint zunächst das Altertum mit seiner Kunst, Litteratur, Philosophie, mit seinen Versuchen der Staatengründung und Welteroberung als bestimmende Weltmacht. Ihm gegenüber, öfter im Kampfe mit ihm als ihm zur Seite, tritt das Christentum auf, auch mit dem Anspruche, die Welt zu erobern, aber nicht durch das Schwert, sondern durch das Wort, mit dem Anspruche, eine Weltreligion innerhalb der verschiedenen Staatenbildungen und unabhängig von denselben zu begründen, mit dem Gebote, die Kultur zu verdrängen oder sie unter das Joch der Religion zu beugen.

Die gesamte moderne Kultur hat die Aufgabe, sich mit diesen beiden bestimmenden Mächten: Altertum und Christentum — oder monotheistischer Religion, wie man den letztern Begriff wohl erweitern kann — auseinanderzusetzen. Jahrhunderte lang werden nur schwache Versuche einer solchen feindlichen oder kriegerischen Auseinander-

setzung gemacht, — die ganze Kultur des Mittelalters beugt sich vielmehr demütig unter die Herrschaft des Christentums.

Die erste Auflehnung geschieht zur Zeit der Renaissance. Unter der Periode der Renaissance begreife ich — und ich habe für diese Begriffstimmung keinen geringern Vorgänger, als Wilhelm Scherer, den auch in diesem Kreise Unvergessenen, — die Zeit von der Mitte des 13. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts. Diese erste Auflehnung bietet zwei Momente, zwei zeitlich aufeinanderfolgende und inhaltlich entgegengesetzte Perioden. Man kann die erste, die eigentliche Renaissance, kurz als eine Wiederbelebung des Altertums in Kunst, Litteratur, religiöser Grundanschauung, Politik und Lebensführung bezeichnen; die zweite, das Zeitalter der Reformation als eine innere, vielfach bestrittene nur teilweise angenommene Ausarbeitung christlicher Lehre, (Protestantismus) als eine äufsere Stärkung der Gewalt der Kirche (weltliche Macht des Papsttums und Jesuiten).

So sehr diese erste gewaltige und langandauernde Auflehnung die Kulturmacht des Altertums und Christentums bewiesen hatte, so sank ihre Bedeutung in einer kurzen Zwischenzeit dermafsen, dafs eine neue Erhebung notwendig wurde. Diese fand statt im Zeitalter der Aufklärung und der Revolution. Wie die Reformation, so suchte auch die Aufklärung (katholische wie protestantische) das Christentum der modernen Kultur dienstbar und nutzbar zu machen und die Revolution, die litterarische sowohl als die politische, knüpft wie die Renaissance an Begriffe nnd Forderungen des Altertums an. Es ist vielleicht kein Zufall, dafs das Volk, welches am ersten und nachdrücklichsten von einer république des lettres spricht, auch dasjenige ist, welches zuerst bei sich die republikanische Staatsform einführt und republikanische Formen und Grundsätze anderen Völkern aufzwingt. Die litterarische Revolution kündigt sich an durch Rousseaus Schrift, die statt einer Verteidigung der Renaissancekultur, welche die Auftraggeber geplant hatten, einen Angriff gegen die Kultur überhaupt und besonders die der Antike, lieferte; sie findet ihre Fortsetzung in der Zeit des Sturmes und Dranges und ihren Höhepunkt in der Epoche der Klassicität.

Der eigentliche Träger dieser Bewegung ist Goethe. Man hat seine Stellung zum Altertum und zum Christentum häufig untersucht; versuchen wir sein Verhältnis zur Renaissance darzulegen. Diese Darlegung könnte eine weitere sein, wenn man die Mächte, welchen

die Renaissance Ursprung und Wesen verdankt, mit in die Betrachtung hineinzöge; sie wird eine engere, wenn man sich auf die eigentümlichen Kulturerscheinungen der Renaissance beschränkt.

I.

Wer den Namen Renaissance hört, der denkt zunächst an die Kunstblüte Italiens vom 14. bis 16. Jahrhundert. Wenn irgend Einer, so hat Goethe dieser Kunst Aufmerksamkeit und begeisterte Teilnahme geschenkt.

Seit Kurzem besitzen wir die Originalbriefe, welche Goethe in den ersten Wochen seines italienischen Aufenthaltes geschrieben hat.[1]) Sie geben uns Material genug, das Werden, die Umwandlung von Goethes Kunsturteilen zu studieren. Aber sie lassen uns sehr bedauern, dafs die Briefe aus der spätern Zeit nicht erhalten sind, während welcher Goethe zu Rom und zu Neapel in den eigentlichen Hauptwerken der Renaissancekunst schwelgte; sie lassen uns schmerzlich fühlen, dafs wir statt dieser ursprünglichen Zeugnisse, auf die in viel späterer Zeit zurechtgemachten Berichte angewiesen sind, die, mögen sie auch auf Grund der früheren gearbeitet sein, Duft und Zauber der unter dem unmittelbaren Eindrucke der Kunstwerke geschriebenen Berichte nicht zu erwecken vermögen.

Man hat Goethes Kunstanschauung und Kunstbeschäftigung in verschiedene grofse Epochen zerteilen wollen. Man hat von zwei grofsen Perioden gesprochen, welche durch den für Goethes Leben so bedeutsamen Einschnitt, die italienische Reise, gebildet werden. Man hat auch drei Epochen statuieren wollen: Kultus der Gothik und der Niederländer; Würdigung der Antike und der Renaissance; Teilnahme für die mittelalterliche und christliche Kunst. Sieht man jedoch genauer zu, so bemerkt man, dafs diese Einteilung eine willkürliche ist. Freilich schenkte Goethe, da er als Leipziger Student zum ersten Male die Dresdener Gallerie betrachtete, den Niederländern eine besondere Aufmerksamkeit, vielleicht übelberathen durch Galleriebeamte, die selbst der Sixtinischen Madonna nicht die volle Wertschätzung zu teil werden liefsen; aber zu gleicher Zeit war er durch Oeser, dem er mehr verdankte als jedem andern Lehrer, auf Winckelmann und Lessing, d. h. auf die Benutzung und die geschichtliche Würdigung der Antike hingewiesen worden. Allerdings stimmte er, unter dem Banne des gewaltigen Bauwerks des Strafsburger Münsters und in einer patriotischen Auf-

wallung, die mehr auf Rechnung von Goethes jugendlichen Genossen, als auf seine eigene zu schreiben ist, den Hymnus auf die Manen Erwins von Steinbach, auf die gothische, d. h. deutsche Baukunst an, einen Hymnus, den man noch heute nicht ohne Rührung lesen kann, aber zu derselben Zeit schreibt er mit Anspielung auf das bekannte Raphaelsche Bild in einem, an Herder gerichteten Briefe: „Ich sah den gepeitschten Heliodor an der Erde und der himmlische Grimm der rächenden Geister säuselte um mich herum."

Auch die spätere Teilnahme für die mittelalterliche und christliche Kunst geschieht nur aus wohlwollender Gesinnung für jüngere Freunde. Ihr jugendlicher Eifer, ihre frische Begeisterung erschien Goethe der Anerkennung und der Ermunterung wert. Er, der in litterarischen Dingen zwischen „behäglichem Ertragen des anmafslichen Wesens der tollen Jugend" und schroffer Abweisung der Jungen schwankte, die nur um ihretwillen auf der Welt zu sein vorgaben, der aber doch zumeist als Feind, nicht als Gönner der Jugend auftrat, verharrte auch in der Kunstanschauung beim „lieben Alten."

Über seine kunsttheoretischen Ansichten hat Goethe eine Anzahl Abhandlungen geschrieben, die freilich gröfsern Anklang bei Litterarhistorikern als bei Kunstlehrern, den geringsten aber bei Künstlern gefunden haben. Klarer aber und anmutiger präzisiert er seinen künstlerischen und kunstgeschichtlichen Standpunkt in seinen Gedichten. In vielen variiert er dieselben Lehren: der Künstler soll empfinden und schaffen, nicht einseitig sich nach Vorbildern und noch weniger sich nach Lehrmeistern oder gar Kennern richten. Auch er selbst will sich keine Gesetze vorschreiben lassen, er sucht das Schöne auf allen Gebieten, heute dies, morgen jenes, wie der Liebende in Leichtsinn und Untreue sich am besten gefällt:

„Wie aber kann sich Hans von Eyck
Mit Phidias nur messen?"
Ihr müfst, so lehr' ich, alsogleich
Einen um den andern vergessen.

Dann wärt ihr stets bei einer geblieben,
Wie könntet ihr noch immer lieben?
Das ist die Kunst, das ist die Welt,
Dafs eins ums andere gefällt.

Aber wenn er in ernsterer Stimmung über seine Vorbilder nachdenkt, so erscheint ihm, nachdem er das Naturevangelium aufgegeben, das er in seiner Jugend gepredigt, die Antike und damit auch die Renaissance, welche der Antike zu neuem Leben verholfen, als das einzige Heil:

Nachahmung der Natur
— Der schönen —
Ich ging auch wohl auf dieser Spur;
Gewöhnen
Mufst' ich wohl nach und nach den Sinn,
Mich zu vergnügen;
Allein sobald ich mündig bin,
Es sinds die Griechen.

Von früher Jugend an wurde Goethe von der Sehnsucht gequält, nach Italien zu gehn. Mehrmals: 1775, da er, vom Gotthard aus, Italien zu seinen Füfsen sah, 1779, da er nur ein Wort zu sagen brauchte, um die Alpen zu überschreiten, widerstand er der Versuchung. Er war nicht allein und fühlte sich nicht reif genug, das gelobte Land zu betreten. Denn was er in Italien wollte, war nicht blos die Befriedigung der Neugier des gewöhnlichen Reisenden; es war vielmehr die Beantwortung der Frage nach seinem Berufe — vermochte er, der Dichter, sich doch nicht zu entscheiden, ob er zum Dichter oder zum Künstler geboren sei — es war die Befreiung aus inneren und äufseren peinlichen Verhältnissen. Gleichwohl hat Hermann Grimm nicht mit Unrecht hervorgehoben, man könnte von Goethes italienischer Reise sagen, sie sei unternommen worden, um Raphael und die Antike zu studieren. Er geht um der Renaissance willen; es ist kein Zufall, dafs er seine „Wiedergeburt“ von Italien, von Rom datiert.

Wahrhaft grofs erscheinen ihm unter den italienischen Künstlern gleich von Anbeginn Raphael und Palladio; ihnen gesellt sich in Rom Michel Angelo zu, dessen Gewalt Goethe eine Zeit lang so gefangen nimmt, dafs selbst Raphael vor ihm verschwindet. Der in Italien über den Vorrang Raphaels oder Michel Angelos heftig geführte Streit belustigt ihn mehr, als dafs er ihn wirklich beschäftigt; beteiligt er sich daran, so nimmt er aus Widerspruchsgeist oder aus Lust an Neckerei die Partei des Gescholtenen und einigt sich

mit seinem Unterredner in einem Lobe des Leonardo da Vinci. Bald aber feiert der göttliche Jüngling neue Triumphe und tritt wieder in seine alten Rechte.

Dieser Sieg Raphaels ist jedoch weder unvorbereitet noch unerwartet. Schon in der Jugendschrift „Aus Falconet und über Falconet“ verkündet er Raphaels Ruhm; in Strafsburg kann er sich nicht satt sehen an den nach des Meisters Kartons gewebten Teppichen und erwirkt für sich durch eifriges Überreden die Erlaubnis zu längerer Betrachtung. Sowohl die Werke selbst waren ihm vertraut, auch bevor Goethe die Originale kannte, „alles alte Bekannte, wie Freunde, die man sich in der Ferne durch Briefwechsel gemacht hat und nun von Angesicht sieht“, als auch die Wirkung selbst geahnt. Wie die echte Kunst überhaupt die Stürme beruhigt und die wilde Leidenschaft besänftigt, so wirkt fast das erste Raphaelsche Bild — die heilige Cäcilie in Bologna — wie ein Tröster und Friedensstifter für sein erregtes Gemüt. Goethes eigene Worte sind charakteristisch genug: „Es ist, was ich voraus wufste, nun aber mit Augen sah. Er hat eben gemacht, was andere zu machen wünschten. Um ihn zu erkennen, ihn recht zu schätzen, und ihn auch wieder nicht als einen Gott zu preisen, der wie Melchisedech ohne Vater und Mutter erschiene, mufs man seine Vorgänger, seinen Meister ansehen. Diese haben auf dem festen Boden der Wahrheit Grund gefafst, sie haben die breiten Fundamente emsig, ja ängstlich gelegt, sie haben mit einander wetteifernd die Pyramide stufenweise in die Höhe gebracht, bis zuletzt er, von allen Vorteilen unterstützt, von einem himmlischen Genius erleuchtet, die Spitze der Pyramide, den letzten Stein aufsetzte, über dem kein anderer, neben dem kein Andrer stehen kann. Über das Bild . . . ist weiter nichts zu sagen, als dafs es von ihm ist. Fünf Heilige neben einander, die uns alle nichts angehen, deren Existenz aber so vollkommen ist, dafs man dem Bilde eine Dauer in die Ewigkeit wünscht, wenn man gleich zufrieden ist, selbst aufgelöst zu werden.“ [4])

Neben das Bild der Cäcilia stellt Goethe alsbald das gleichfalls in Bologna gesehene, bekanntlich nicht mehr vorhandene Bild der heiligen Agathe. Sie erscheint ihm als Vertreterin sicherer reiner Jungfräulichkeit: sie soll ihm das Ideal zu seiner Iphigenia werden; das Abbild soll in Rede und Gesinnung dem Urbild gleichen.

So viel grofsartige Schöpfungen Raphaels Goethe auch ferner in Italien sah — er handelt von ihnen an vielen Stellen der

„Italienischen Reise“ und wir können aus einem glücklicherweise erhaltenen römischen Notizhefte die Tage konstatieren, in denen er sich an diesen Bildern erbaute —, so gern er die von ihnen auf sein Gemüt hervorgebrachten Wirkungen beschrieb und die geistige Erhebung rühmte, die er von ihnen empfing, so hat er doch niemals einem ähnlichen Enthusiasmus Worte geliehen.

Der Grund davon ist ein dreifacher. Zunächst liebt er das, was seine Sinne begreifen. Cäcilie und Agathe sind seine Heiligen weil es Menschen sind, die ihm nahe stehen. Nicht die Bilder, welche die Mutter Gottes darstellen oder diese nur soweit sie die Mutterliebe verklären und noch weniger die Schilderungen des leidenden Christus rufen sein Entzücken hervor und bilden seine Erbauung. Die zahllosen Gemälde der Märtyrer befremden, ja empören ihn. „Das Schändlichste, was wir erfunden, ist ihrer Andacht eben recht“ heifst es im Faust.[5]) Er bedauert die Künstler — in ähnlicher Weise, wie in dem Jugenddrama „des Künstlers Erdewallen“ — dafs sie auf Bezahlung arbeiten und einem ihrer Empfindung, ihrem Wesen fremden Stoff sich widmen mufsten. Oft bricht er in Ausrufe des Hohns, des bittern Tadels aus über die Armseligkeiten der Stoffe, über die unsinnigen Zumutungen, die man den Malern stellt; einmal braucht er folgende längere Ausführung, die seine Ansicht deutlich genug ausspricht: „Man ist immer auf der Anatomie, dem Rabenstein, dem Schindanger, immer Leiden des Helden, nie Handlung. Nie ein gegenwärtig Interesse, immer etwas phantastisch Erwartetes. Entweder Missethäter oder Verzückte, Verbrecher oder Narren. Wo denn nun der Maler, um sich zu retten, einen nackten Kerl, eine schöne Zuschauerin herbeischleppt und seine geistlichen Helden als Gliedermänner traktiert, und ihnen recht schöne Faltenmäntel überwirft. Da ist nichts was einen Menschenbegriff gäbe. Unter zehn Sujets nicht eins, das man hätte malen sollen und etwa das eine hat er — es ist von Guido Reni die Rede — nicht von der rechten Seite nehmen dürfen.“

Und sodann: er verlangt von der Kunst Erhebung des Gemüts; grade das Einfachste ist ihm das Ansprechendste. Er findet dieses Alltägliche herzlich und rührend. Wie Schiller es einmal von Goethes dichterischem Empfinden sagt, und wie Goethe es von dem Souffleur in „Wilhelm Meister“ berichtet, dem er einen Tropfen seines Wesens gegeben, dafs nicht die eigentlich rührenden Stellen

ihn zu Thränen veranlassen, ihn aufser Fassung bringen, sondern die schönen, „aus welchen der helle, reine Geist des Dichters gleichsam aus hellen, offenen Augen hervorsieht“, so sagt es auch Goethe von seiner Kunstauffassung. Ob Bilder oder Denkmäler, ob Werke des Altertums oder der Renaissance, sie müssen ihm echt Menschliches vorführen. Er weist darauf hin, mit welcher Geschicklichkeit Raphael diese Forderung bei den Apostelbildern in der Kirche alle tre fontane befriedigt hatte. Diese Forderung betont er besonders bei den Grabdenkmälern von Verona: „Hier ist kein geharnischter Mann auf den Knieen, der einer fröhlichen Auferstehung wartet (sondern einfache Menschen): sie falten nicht die Hände zusammen, schauen nicht gen Himmel, sondern sie sind, was sie waren, sie stehen beisammen, sie nehmen Anteil aneinander, sie lieben sich.“

Aber noch ein Drittes kommt hinzu, um Goethe besonders zu einem Raphaelschwärmer zu machen. Der Mensch, nicht blos der Künstler, hat es ihm angethan. Goethe, der dem Kultus der Gräber wie allem Reliquiendienste sehr abhold war, macht eine Wallfahrt zu Raphaels Grabe und bewundert die Vollkommenheit seines Schädels, wie er die Vollkommenheit seiner Werke bewundert hatte. Den Künstler und Freund, den Mann, der sich seiner Mannheit freut und das Leben auch um des Lebens willen liebt, sieht er in Raphael. Bevor er seinem Grabe einen Besuch abgestattet, betrat er die Orte, wo der Künstler während seines Lebens geweilt, er besuchte seine Villa und betrachtete sie als ein heiliges Monument. Und eingedenk der Wonne, die er selbst in Rom und anderwärts gefunden und die er als die süfseste Gabe der Himmlischen pries, fügt er melancholisch hinzu: „Raphael zieht den Genufs des Lebens aller Kunst und allem Ruhme vor.“

Dieser Enthusiasmus für Raphael schwand nicht, als Goethe Italien verliefs. Wie ihm am dunkeln nordischen Tage der helle Mond italienischer Nächte zu leuchten schien, so verklärte die Erinnerung an die sonnenhelle italienische Kunst seine düstere Stimmung. In unmittelbarer Erinnerung an Italien ist das merkwürdige Drama: „Künstlers Apotheose“ geschrieben, und man könnte denken, dafs das Gemälde, das der Jünger mit rührendem Eifer kopiert, das die Meister bewundern und das der Fürst gern mit grofsen Summen bezahlt, ein Werk des Hauptes der italienischen Renaissance ist.

Wenn Goethe seitdem einen Künstler zu nennen hat, der in der kunstvollen Anordnung der Gemälde, im Kolorit Meister ist, so nennt er Raphael; wenn er jungen Malern einen Stoff empfiehlt, so thut er es gern mit dem Hinweise darauf, Raphael habe diesen Gegenstand nicht behandelt und so bleibe dem Künstler die Gelegenheit, ohne Vorbild nach dem Höchsten zu streben.

Jahrzehnte vergehen und ändern nichts an Goethes Gesinnung und Begeisterung. Nur zwei Stellen mögen dafür Zeugnis ablegen. Die eine ist niedergeschrieben bei Betrachtung Winckelmanns (1805), also zur Zeit, da der Kultus der Antike seinen Höhepunkt erreicht hatte; sie exemplifiziert an ihm die Nichtigkeit der Klage über Vernachlässigung dieses oder jenes Faches, ein tüchtiger Meister ziehe immer die Aufmerksamkeit auf sich, „Raphael möchte nur immer heute wieder hervortreten und wir wollen ihm ein Übermafs von Ehre und Reichtum zusichern.“ Die andere aber, 1816 geschrieben, also zur Zeit, da angeblich Goethe die Renaissance und die Antike um die deutsche und die christliche Kunst vergessen hatte, ist eine Verherrlichung, wie man sie enthusiastischer kaum denken kann. Raphael wird seinen Zeitgenossen Michel Angelo und Leonardo da Vinci gegenübergestellt und Beiden vorgezogen. Während Jener in Steinbrüchen Zeit und Kräfte verschwendet, dieser am Technischen sich allzusehr abgearbeitet habe, „wirkt Raphael seine ganze Lebenszeit hindurch mit immer gleicher und gröfserer Leichtigkeit. Gemüts- und Thatkraft stehen bei ihm in so entschiedenem Gleichgewicht, dafs man wohl behaupten darf, kein neuerer Künstler habe so rein und vollkommen gedacht als er und sich so klar ausgesprochen. Hier haben wir also wieder ein Talent, das uns aus der ersten Quelle das frischeste Wasser entgegensendet. Er gräzisiert nirgends, fühlt, denkt, handelt aber durchaus wie ein Grieche. Wir sehen hier das schönste Talent zu eben so glücklicher Stunde entwickelt, als es, unter ähnlichen Bedingungen und Umständen zu Pericles Zeit geschah.“ [6])

Die deutsche Kunst der Renaissance hat es nicht zu ähnlichen Wunderleistungen gebracht, wie die italienische und selbst die bedeutenderen Schöpfungen derselben wurden im 18. Jahrhundert wenig geachtet. Goethe jedoch, der in Vielem seiner Zeit voraus war, schenkte auch den Werken der deutschen Renaissance Beachtung. Während er Holbein und Cranach ziemlich gleichgiltig

behandelt, schätzt er Albrecht Dürer hoch. Zwar hat er auch ihm gegenüber Momente der Nichtachtung — nicht blos inmitten der allgemeinen Verstimmung zur Zeit der venetianischen Epigramme — aber er tritt doch mehr gegen die einseitigen Dürerschwärmer als gegen den Meister selbst auf. Er bewundert vielmehr seine Leistungen: sein Selbstporträt, seine Handzeichnungen; er, der eifrige Anhänger der Italiener, hat bei Dürer eine Art patriotischer Aufwallung, er will keinen italienischen Einflufs bei ihm erkennen; „dieser Treffliche,“ sagt er, „läfst sich aus sich selbst erklären.“ [7])

Goethes Hinneigung zu Dürer wurde aber, ebenso wie die zu Raphael, wenn auch durch die Werke hervorgerufen, hauptsächlich durch den Zauber des Wesens des Künstlers bestimmt. Goethe rühmt ihm ein „höchst inniges realistisches Anschauen, ein liebenswürdiges menschliches Mitgefühl aller gegenwärtigen Zustände“ nach. Eben der schöne, kräftige, heitere, zufriedene, harmlose und dabei doch etwas selbstbewufste Künstler, der glückliche Mensch, der mitten in den Bewegungen seiner Zeit steht und thätigen Anteil an ihnen nimmt, der gute Freund, der die Kunst des Zechens kennt, aber auch in ernstem Rat und wackrer That seinen Mann steht, — das ist der Künstler, der unter den Meistern der deutschen Renaissance für Goethe die erste Stelle einnimmt. Man sieht, Dürer brauchte für seine Wiedererweckung nicht auf die Romantiker zu warten und ist denn ihre Hervorhebung des Nationalen und Christlichen in dem Künstler so viel wert als Goethes Betonung des edlen Menschlichen in ihm?

II.

Goethes Begeisterung ist praktisch, sie hat eine starke Initiative. Er begnügt sich nicht, Kunstwerke einmal zu sehen und aus blofser Erinnerung die Nahrung für innere Erhebung und Stärkung zu ziehen; er will das Schöne um sich versammeln und dauernd seiner Erquickung geniefsen. Schon ein Besucher des jungen Frankfurter Advokaten (1773) meldet: „Seine Stube ist voller schönen Abdrücke der besten Antiken“, und in einem Briefe an Höpfner aus derselben Zeit dankt Goethe für die „Gestellgen“, die Jener ihm geschenkt: „Die Freude, die ich an den Köpfen habe, wird jetzo ganz, da sie auf meinem Tisch ebenso stehen als auf Ihrem Pult, da ich das erste Mal hereintrat.“ [8])

Was er als junger Patriziersohn, der vom Vater trotz aller gelegentlichen Lobpreisung ziemlich knapp gehalten wurde, für Anlage und Vermehrung einer Sammlung thun konnte, war wenig genug. Aber in der Weimarer Zeit, da die Mittel reichlicher flossen, entfaltete sich der Sammeltrieb. Vom Vater hatte er aufser der Lust des Sammelns, auch den Eifer des Ordnens, des Rubricierens und Katalogisierens; die Liebe der Urahnfrau zu Schmuck und Gold zuckte ihm, seinem eignen Bekenntnis nach, durch die Glieder; durch die Mutter kam die Begeisterungsfähigkeit hinzu, die Freude an den holden Nichtigkeiten, welche durch die Dame Phantasie zu einem Etwas gemacht werden.

Man kann in den voritalienischen Briefen an Frau von Stein, an den Herzog, an Knebel und andere Befreundete verfolgen, wie ein geschnittenes Löwchen mit aller Zärtlichkeit des glücklichen Erwerbers betrachtet wird — der Freund siegelt damit und die Freundin schont, trotz aller Neugier nach dem Inhalte des Briefes, das teure Zeichen; — wie Reisen unternommen werden, um Zeichnungen, Antiken, Gemälde anzusehen, die an den benachbarten Höfen eintreffen oder in den nahegelegenen grofsen Handelsstädten, z. B. Leipzig, zum Kauf ausgeboten werden; wie der Tag als ein freudiger erklärt wird, an welchem ein Kunstdenkmal vergangener Zeiten in Weimar anlangt.

In Italien selbst, wo die Gelegenheit zum Kauf eine so bequeme war, wurde eifrig eingehandelt, bei den Ankäufen die Zeit der Antike und der Renaissance ziemlich gleichmäfsig bedacht. Dort wurde der Grundstein zu den Sammlungen gelegt, die Goethes Lebensfreude ausmachten.

In der nachitalienischen Zeit ging Kaufen und Sammeln erst recht an. Goethes Kenntnis hatte sich erweitert, seine Mittel waren bedeutender geworden, bei den grofsen Erschütterungen der nächsten Jahrzehnte entäufserten sich Viele in übertriebener Angst ihres kostbaren Besitztums. Die Briefe an Heinrich Meyer, nur teilweise und ungenügend herausgegeben, gewähren zahlreiche Mitteilungen über die vielen Ankäufe und über die naive Freude des Erwerbers. Auch jetzt fehlt es nicht an dem Enthusiasmus der Jugend, um den Besitz zu vermehren, oder wenigstens Langentbehrtes wieder anzuschauen. Charakteristisch hierfür ist besonders Goethes Bericht in den Annalen 1817, dem Jahre, in welchem durch Ausgrabungen

und Entdeckungen der Sinn für die Antike neubelebt worden war, wie er — er war damals ein alter, etwas bequemer Herr von 68 Jahren — „die Begierde, etwas dem Phidias Angehöriges mit Augen zu sehen“, so „lebhaft und heftig“ empfindet, „dafs ich an einem schönen sonnigen Morgen, ohne Absicht aus dem Hause fahrend, von meiner Leidenschaft überrascht, ohne Vorbereitung aus dem Stegreife nach Rudolstadt lenkte und mich dort an den erstaunenswürdigen Köpfen von Monte Cavallo für längere Zeit herstellte.“

An seinen Freuden liebte er Andere teilnehmen zu lassen. Er hatte seine festgesetzten Tage, an denen er die Weimarischen höchsten Herrschaften in seinem Hause empfing, ihnen kürzlich entstandene Dichtungen und Aufsätze vorlas, neuerworbene Kostbarkeiten vorwies. Wenn er nach Jena ging, bereitete er den kunstverständigen Freunden ein Fest, indem er Transportables mitnahm und den Liebhabern zeigte und erklärte. Die reinste Freude aber hatte er, wenn er mit den inniger verbundenen Freunden in stiller Ruhe seine Sammlungen durchnahm.

Unter diesen Freunden hat Heinrich Meyer, der „ruhige, stille Schweizer“, wie Goethe ihn einmal in der „Italienischen Reise“ charakterisiert, der die Kunstwerke mehr geniefse, als deren Besitzer, „Zeus, der Donnerer“, wie er einmal in einem Goetheschen zu Rom entstandenen römischen Register von Unnamen heifst, weil er seiner ernstgewonnenen Überzeugung lebhaften, ja heftigen Ausdruck zu geben wufste, am meisten auf Goethe gewirkt. Er bereicherte seine Kenntnisse, leitete seinen Geschmack, gewann sein Herz. Was Goethe drei Jahrzehnte nach geschlossener Freundschaft und immer wachsender Intimität von ihm sagte: „Er hat eine himmlische Klarheit der Begriffe und eine englische Güte des Herzens. Er spricht niemals mit mir, ohne dafs ich Alles aufschreiben möchte, was er sagt; so bestimmt, richtig, die einzige wahre Linie beschreibend sind seine Worte. Sein Unterricht giebt mir, was mir kein Mensch geben konnte,“ das ist der schönste Ruhmestitel des wackern Künstlers und Kunstgelehrten.

Man liebt es neuerdings, sich über diese Kunstsitzungen lustig zu machen, die alten Herren zu verspotten, welche, Kunstblätter in der Hand haltend, sich stundenlang gegenübersitzen, ohne ein Wort zu sprechen; mich aber überkommt eine unendliche Rührung,

wenn ich an diese beiden Alten denke, ergraut in Arbeit, ergraut iu Freundschaft. Die Welt hat neue Gelüste bekommen und die Jugend läuft in unruhiger Hast von Genufs zu Genufs; sie aber, die Alten, halten stille Wacht an ihren Heiligtümern, ein unvergängliches Jugendgefühl schwellt ihre Brust; und trunkenen Auges versenken sie sich in eine untergegangene Welt von Schönheit.

Und diese weihevolle Stimmung ergreift Jeden, der nun die stillen Räume am Goetheplatz in Weimar betritt. Goethes Sammlungen, Jahrzehnte lang verschlossen und nur durch einen ungenügenden Katalog den Forschern bekannt, sind jetzt Eigentum des Weimarischen Staates, Allen zugänglich und werden durch eine kundige Hand geordnet. Noch ist freilich viel zu thun, bis Alles nach Wert und Alter bestimmt, jedes Einzelne seinem Meister zugewiesen oder wenigstens der Epoche angereiht ist, zu welcher es gehört. Aber soviel kann man schon jetzt sagen: der Reichtum an echten guten Kunstwerken, insbesondere der Renaissancezeit, in dem neuen Goethe-National-Museum zu Weimar ist ein erstaunlicher. Geleitet durch feinen Instinkt und scharfen Spürsinn, gefördert durch die verhältnismäfsig geringen Preise, die damals für Kunstwerke gefordert und bezahlt wurden, endlich unterstützt durch eine in jener Zeit ungemein seltene Liebhaberei für das Kunstgewerbe brachte Goethe bewundernswerte Schätze zusammen. Die Sammlung von Handzeichnungen, „welche auch dem gröfsten und gewähltesten Cabinet zur Ehre gereichen würden“, enthält u. A. eine sehr merkwürdige allegorische, leicht kolorierte Federzeichnung Peter Vischers, und berücksichtigt besonders Entwürfe zu Glasgemälden, Vasen, Möbel aus der italienischen und deutschen Renaissancezeit. Die Kupferstichsammlung besitzt neben manchen beschädigten oder keineswegs tadellos ausgeführten Blättern einen ausgezeichneten Abdruck von M. Schongauers Tod der Maria und einen merkwürdigen Holzblattdruck aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts. Vorzügliche Arbeiten der Renaissance finden sich unter den Bronzen: drei Venusstatuetten, Plaquetten von besonderm Werte sowohl durch die ungemein kunstvolle Arbeit, als durch die grofse Seltenheit der Exemplare. Die Porträtmedaillen bilden eine ungemein zahlreiche — fast 2000 Stück — viele Jahrhunderte umfassende Sammlung, die sich den bedeutendsten derartigen anreiht und in dieser Vollständigkeit und Schönheit kaum mehr

zu beschaffen ist. Dazu kommt noch eine mustergiltige Zusammenstellung kunstgewerblicher Arbeiten aller Art, unter denen die herrliche Sammlung von über hundert trefflich erhaltenen Majolika-Prunkschüsseln, Vasen, Tellern, Schüsseln aus den berühmtesten italienischen Töpfereien des 16. Jahrhunderts durch ihre leuchtende Farbenpracht das allgemeinste Entzücken hervorrufen.[9])

Goethe begnügte sich nicht damit, einzelne Kunstwerke, die er besafs, zu beschreiben, sondern er bemühte sich, dieselben dichterisch zu verwerten. Hier ist noch ein weites Feld für Kunstforscher und Ästhetiker. Wer kann sagen, wie sehr die dichterische Phantasie des Knaben durch ein Kunstwerk erregt worden, während die Dichtung, die man vielleicht als Folge dieser Erregung zu betrachten hat, Jahre, ja Jahrzehnte später entstanden ist.

Man hat in neuester Zeit versucht, wie mir scheint nicht mit Recht, das übermütige Scherzspiel „Satyros“ als Text zu einer Reihe von Bildern zu erklären, welche Goethe in Leipzig häufig zu betrachten Gelegenheit hatte; mit gröfserer Sicherheit hat man in den Merian'schen Bildern zu Gottfrieds grofser historischen Chronik, deren fleifsiges Studium während der Jungendzeit Goethe selbst bezeugt, die Quelle, den unmittelbaren Vorwurf zu einzelnen Szenen aus dem „Jahrmarktsfest von Plundersweilern“, aus „Götz von Berlichingen“, ja aus „Faust“ gefunden.

Und Faust, namentlich der zweite Teil des Dramas, bietet auch in dieser Hinsicht noch manche Geheimnisse. Wieviel von dem was Goethe während der sechzigjährigen Arbeit an mannigfachen Kunstwerken geschaut hatte, mag in ihm Wurzel geschlagen und sich langsam fortkeimend später zur Pflanze entwickelt haben! Zwei solcher Anlehnungen, auf welche man in jüngster Zeit nachdrücklich hingewiesen hat, seien hier erwähnt, weil sie aufs Allerengste mit unserm Thema zusammenhängen.

Das eine ist Correggios berühmtes Leda-Bild: die Badeszene, in welcher die Göttin und ihre Gespielinnen von Schwänen umringt und bedrängt werden, die Göttin von dem Apolloschwan, Jupiter, der ihrer begehrt. Zweimal giebt, wie Joh. Bayer neuerdings wieder hervorgehoben hat, Goethe eine vollkommen zutreffende, bis ins Einzelne gehende Beschreibung des Bildes: die eine wird dem Homunculus in den Mund gelegt, da er, kaum aus der Retorte Wagners entstiegen in der Phiole den schlafenden Faust

beleuchtet; die andere wird von Faust selbst am Ufer des Peneios gesprochen, da er wieder das Bild zu erblicken glaubt, das er früher nur im Traume gesehen.

Klar Gewässer
Im dichten Haine; Frau'n, die sich entkleiden;
Die Allerliebsten! — Das wird immer besser.
Doch eine läſst sich glänzend unterscheiden,
Aus höchstem Helden-, wohl aus Götterstamme,
Sie setzt den Fuſs in das durchsicht'ge Helle;
Des edlen Körpers holde Lebensflamme
Kühlt sich im schmiegsamen Krystall der Welle. —
Doch welch Getöse rasch bewegter Flügel,
Welch Sausen, Plätschern wühlt im glatten Spiegel?
Die Mädchen flieh'n verschüchtert; doch allein
Die Königin sie blickt gelassen drein
Und sieht mit stolzem, weiblichem Vergnügen
Der Schwäne Fürsten ihrem Knie sich schmiegen,
Zudringlich zahm. Er scheint sich zu gewöhnen.

Handelt es sich hier nur um die Erinnerung an ein Bild in einer kleinen Episode, so handelt es sich in einer andern, auf die Ambros und neuerdings ausführlich Dehio hingewiesen hat, um eine ganze Szene. Drei Bilder aus dem Campo Santo in Pisa — aus dem 14. Jahrhundert, von einem Nachfolger Giottos gemalt — das Leben der thebaischen Einsiedler, der Triumph des Todes und die Hölle sind von Goethe in der letzten Szene des zweiten Teiles des „Faust“ benutzt. Benutzt aber nicht etwa in dem Sinne, daſs ein allgemeiner Begriff des Bildes dem Dichter vorgeschwebt hat, sondern dergestalt, daſs die Dichtung oft nichts anders als eine wörtliche Umschreibung einzelner Partieen des Bildes ist. Gewisse Bühnenanweisungen bei Goethe erklären sich daraus, daſs er die ganze räumliche Anschauung seiner Scene den Bildern entlehnte; einzelne Verse, deren Erläuterung schwierig war oder nur dadurch gelang, daſs man poetische Willkür annahm, werden nun auf die einfachste Weise erklärt. Die Erklärer hatten Mühe, in der Szene „Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde“ den Gesang der heiligen Anachoreten und besonders die Verse:

Woge nach Woge spritzt,
Höhle, die tiefste, schützt;
Löwen, sie schleichen stumm —

Freundlich um uns herum,
Ehren geweihten Ort,
Heiligen Liebeshort

zu erklären; auf den Bildern des Campo Santo sehen wir die spritzenden Wogen, die schützende Höhle, die schleichenden Löwen, als freundliche Beschützer der Einsiedler.[10])

Man mag eine derartige Anlehnung für sklavisch erklären, aber man wird sagen müssen: um sich so bis ins Kleinste in seinen poetischen Schöpfungen leiten zu lassen, welch gründliche Kenntnis, welcher Eifer, welche Liebe war nötig für die Kunstwerke der Renaissance!

III.

Uber die grofse Kunstentwicklung der Renaissance darf man jedoch nicht vergessen, dafs jene gewaltige Epoche auch der Wissenschaft neue Bahnen geebnet und die schöne Litteratur durch höchst eigenartige Produkte bereichert hat.

Unter den Wissenschaften erhalten Philosophie und Naturforschung besondere Pflege. Wie die Wissenschaften zur Zeit der Renaissance überhaupt, so gewinnen Philosophie und Naturforschung speziell ihre Neubelebung einerseits durch ein Versenken ins Altertum und andererseits durch eine Erstarkung des Selbstdenkens; das eigene Nachdenken steht nicht im Gegensatz zur Benutzung des Altertums, sondern gerade die ernstesten Selbstdenker sind die eifrigsten Pfleger antiker Ideen.

Von den Selbstdenkern ist Giordano Bruno einer der eigentümlichsten. Wann und durch wen Goethe auf die Schriften dieses italienischen Philosophen, der einen Teil seines Lebens in Deutschland verbringt, dieses Katholiken, der zum Protestantismus übergeht, aufmerksam geworden ist, läfst sich nicht feststellen. Thatsächlich kennt er ihn früh und beschäftigt sich lange mit ihm. Zwei Momente mochten ihn der Teilnahme Goethes besonders empfehlen, zunächst Goethes Hinneigung zum Pantheismus, die schon in dem Jüngling bemerkbar ist, lange ehe sie durch das Studium Spinozas die wissenschaftliche Unterlage erhielt, sodann die Teilnahme für die sogenannten Ketzer, für die Märtyrer, in welchen er die wahren Helden des freien Gedankens erblickte.

Schon in den Strafsburger „Ephemeriden“ des Jahres 1771 verteidigte Goethe den italienischen Philosophen gegen Bayles

Angriffe, er findet seinen Enthusiasmus für die Alleinheit von Gott und Welt weder ruchlos noch abgeschmackt, sondern hält ihn mindestens für tief und vielleicht fruchtbar für einen scharfsinnigen Beobachter. Es ist nicht unmöglich, dafs Goethe bei dieser Bemerkung an sich gedacht hat, denn wirklich werden Brunos Werke für ihn fruchtbar. Fausts Gottesbekenntnis erinnert an Brunos Ideen; die Figur des Erdgeistes wird durch Andeutungen Brunos verständlicher; die schöne Stelle, in welcher Faust der Sonne nachzustreben wünscht, und in einer Vision die Herrlichkeiten aufzählt, welche er auf diesem Fluge zu sehen hofft, klingt fast wie eine Übersetzung von Brunos lateinischem Werke *De immenso.* Dieses poetische Werk und der Prosakommentar zu demselben werden von Goethe vielfach benutzt: Stellen aus den zahmen Xenien und einzelne philosophische Gedichte zeigen nahe und wiederholte Anlehnung. Am schlagendsten ist diese Übereinstimmung in folgendem Gedicht, das man bis zu Brunnhofers scharfsinnigem Nachweis, als eine Erwiderung an F. H. Jakobi oder als einen Anklang an spinozistische Ideen erklären mufste. Bei Bruno heifst es (ich gebe eine möglichst wörtliche Übersetzung): „Gott ist keine äufsere Intelligenz, welche das Rad treibt und herumführt; würdiger ist es für ihn, inneres Prinzip der Bewegung zu sein, weil er Natur, Art, Seele ist, welche alle Wesen, die in seinem Schoofs und Körper leben, durch ihn den allgemeinen Geist, Körper und Seele besitzen"; bei Goethe:

> Was wär' ein Gott, der nur von aufsen stiefse,
> Im Kreis das All am Finger laufen liefse!
> Ihm ziemt's, die Welt im Innern zu bewegen,
> Natur in Sich, Sich in Natur zu hegen,
> So dafs, was in Ihm lebt und webt und ist
> Nie Seine Kraft, nie Seinen Geist vermifst.

Hier ist nicht blos eine ungefähre Benutzung des Gedankengangs, sondern der genaueste Anschlufs bis in alle Einzelheiten, nur eben mit den Veränderungen, welche die Verwandlung von Prosa in Poesie notwendig macht.[11])

Zur Zeit Brunos gewann in Italien auch die Naturforschung an Boden. Auch ihr wandte Goethe lebhafte Teilnahme zu. Aber diese Teilnahme ist nicht eine so uninteressierte, wie die dem Philosophen bewiesene. Weder der blofse wissenschaftliche noch der geschichtliche Sinn treibt Goethe zur Beschäftigung mit diesen schon

zu Goethes Zeit ziemlich vergessenen alten Herren, sondern der Parteigeist. Goethe ist bestrebt, eine Wolke von Zeugen um sich zu versammeln; da ihn die Gegenwart im Stiche läfst, so sucht er Trost bei der Vergangenheit.

Aber wenn auch die Tendenz, von welcher Goethe geleitet wird, nicht allgemeine Billigung verdient, so ist die Art und Weise seiner Schilderung eine eigenartige, künstlerisch bedeutsame. Indem er „Materialien zur Geschichte der Farbenlehre“ zusammenstellen will, giebt er in einem historischen Teile geistreiche Bemerkungen und Übersichten über die Entwicklung der Wissenschaften. Er versteht es mit knappen Worten das Wesen der einzelnen Persönlichkeiten darzulegen und in Bemerkungen, die ebenso gründliches Studium wie feine Beobachtungsgabe verraten, von dem allgemeinen Zustand der Epoche Rechenschaft abzulegen.

Von den Persönlichkeiten, welche Goethe behandelt, sind Einzelne allgemeiner bekannt, z. B. Theophrastus Paracelsus, Julius Caesar Scaliger, aber gerade bei ihnen verzichtet er darauf, Neues und Spezielles zu geben, Andere, wie Simon Portius, Antonius Thylesius sind nur dem kleinen Kreise von Fachgenossen vertraut und ihre vereinzelten Äufserungen oder längeren Abhandlungen über die Farben können uns wenig interessieren. Es würde auch zu weit führen, alle von Goethe genannten Werke und Namen aufzuführen und nun etwa zu zeigen, wie die Behandlung Goethes von der ältern und die neuere von der Goethes abweicht.

Wichtiger jedoch als Goethes Schilderungen einzelner Persönlichkeiten sind seine allgemeinen Bemerkungen. Man erkennt aus ihnen deutlich, dafs ihm die Renaissancekultur vertraut ist. Die Wichtigkeit der beiden Sprachen — der lateinichen und griechischen, — deren Kenntnis als das erste Erfordernis eines gebildeten Mannes galt, erkennt er durchaus, er weifs ihre Eigentümlichkeiten, das Naive, Lässliche, zu einem heitern Vortrag glücklicher Naturansichten Geschickte des Griechischen, das Entscheidende, Befehlshaberische des Lateinischen gut auseinanderzusetzen. Er fafst als eines der wesentlichsten Merkmale der neuen Kultur die Kritik auf, die er sehr gut als Abscheu vor Unechtem und Sonderungs-Bestreben und Vermögen charakterisiert. Er hebt in tiefsinniger Weise den Zwiespalt jener Zeit hervor, der trotz aller Einheitsbemühungen lebendig wird, weil er einer Eigentümlichkeit des menschlichen Geistes entspricht: das Ungeduldige und Anmafsliche auf der einen,

das Unsichere und Zaghafte auf der andern Seite. Daher kommt es zu Widersprüchen im geistigen und sittlichen Leben. Im geistigen die Abwehr grofser Entdeckungen, die Furcht vor dem Neuen, eine gezwungene Beschränkung: „Die Welt ist kaum durch die Entdeckung neuer Länder unmäfsig in die Länge gedehnt, so mufs sie sich schon in sich selbst als rund abschliefsen.“ Im sittlichen und religiösen Leben der Verlust oder die Verminderung der persönlichen Tapferkeit infolge der Erfindung des Schiefspulvers; die Einführung der Zensur als naturnotwendige Wirkung der Erfindung und Verbreitung der Buchdruckerkunst; die Stärkung des Glaubens an ein glückliches Jenseits, an eine Welt der Unschuld, Dichtkunst und Frömmigkeit, im Gegensatz zu der kopernikanischen Lehre, welche die alte Ansicht, dafs die Erde im Mittelpunkt des Weltalls stehe, zerstörte; das Erstehen der Alchymisten, die im Gegensatze zu den von den Philosophen gepredigten drei erhabenen Ideen: Gott, Tugend und Unsterblichkeit, drei ihnen entsprechende Forderungen der höhern Sinnlichkeit: Gold, Gesundheit und langes Leben aufstellten und dieselben den Gläubigen zu erfüllen versprachen.[12])

Eine solche Betrachtung der Renaissancezeit wird man als eine sehr geistreiche beachten müssen, wenn man sie auch nicht als erschöpfend erklären kann. Nicht erschöpfend, denn auf den deutschen Humanismus wird in derselben sogut wie gar nicht hingewiesen. Und doch, wenn auch Goethes Herz mehr den italienischen Künstlern als den deutschen, mehr Raphael als Dürer entgegenschlug, den deutschen Gelehrten jener Zeit des Übergangs und der Wiederbelebung war seine Teilnahme in weit höherm Grade zugewendet, als den italienischen derselben Zeit.

Eine solche Neigung war bei Goethe nicht vereinzelt, sie hing mit der Richtung der ganzen Zeit zusammen.

Grade als Goethe nach Weimar kam, brachte der „Deutsche Merkur“ Aufsätze über einzelne Persönlichkeiten der Humanistenzeit: Reuchlin, Erasmus, Hutten, die von warmer Begeisterung für diese Männer Zeugnis ablegen. Die Aufsätze rühren zwar nicht von Goethe her, doch wurden sie von Manchem ihm zugeschrieben und jedenfalls sind sie in seinem Sinne. Der feine Weltsinn des Erasmus mochte ihm behagen, aber sein Wankelmut, seine Feigheit stiefsen ihn ab, Reuchlins ausgebreitetes Wirken, seine tiefe Gelehrsamkeit und stille Bescheidenheit, Huttens derbe Tüchtigkeit und unerschrockener Kampfesmut sprachen ihn lebhaft an.

In seiner Jugend lobte Goethe diese Männer, in seinem Alter verglich er sich mit ihnen. Hutten hatte er schon im „Divan“ unter denen genannt, welche gleich Hafis — und dieser trägt ja so viele Züge Goetheschen Wesens an sich — gegen manche Kuttenträger zu kämpfen hatten; Reuchlins Schicksal galt ihm als ein Vorbild des seinigen, der Pfarrer Pustkuchen, der schnöde Angreifer der „Wanderjahre“, wurde mit den kecken Kölner Dominikanern zusammengestellt; die wackeren Kämpen, die dem grofsen Humanisten Ruhe und Sicherheit zu schaffen versuchten, werden auch von Goethe ersehnt:

Reuchlin! Wer will sich ihm vergleichen,
Zu seiner Zeit ein Wunderzeichen.
Das Fürsten- und das Städtewesen
Durchschlängelte sein Lebenslauf.
[Er lehrte uns die Griechen lesen], [13])
Die heiligen Bücher schlofs er auf
Doch Pfaffen wufsten sich zu rühren,
Die alles breit ins Schlechte führen,
Sie finden alles da und hie
So dumm und so absurd wie sie.
Dergleichen will mir auch begegnen,
Bin unter Dache, lafs es regnen;
„Denn gegen die obskuren Kutten,
Die mir zu schaden sich verquälen,
Auch mir kann es an Ulrich Hutten
Und Franz von Sikkingen nicht fehlen.“

Wie der Tübinger Gelehrte, der unerschrocken für die Freiheit des Gedankens gegen die Knechtungversuche lichtscheuer Dunkelmänner eingetreten war, seine ritterlichen Kämpen gefunden, die, wo nötig, ihn mit ihrem Arm und oft genug mit ihrer Feder verteidigten, wie er ein Parteihaupt war, geehrt und geliebt von dem Einen, gehafst und schwer angegriffen von dem Andern, so stand auch Goethe, ehe er in seinen letzten Jahren der Alte von Weimar, der Patriarch geworden war, zu welchem man pilgerte, um sich die Weihe oder den Segen von ihm zu holen, an der Spitze einer Partei. Von Nicolai bis Pustkuchen, von den platten Rationalisten, dem nüchternen Lobredner blofser Vernünftigkeit, der die unvergängliche Poesie des „Werther“ nicht ahnte, bis zu dem Frömmling, der die „Wanderjahre“ verdammte, weil sie keine dogmatische kirchlich geweihte Religion verkündeten, fand Goethe stets erbitterte Gegner und war froh, wenn wohlbewehrte Streiter für ihn aus-

ritten, um seinen Kampf gegen grofse und kleine Gegner zu führen. Denn Beide, Reuchlin und Goethe, waren keine kampffrohen Naturen, vielmehr stille Arbeiter, die mit sich und Anderen in Frieden zu leben, d. h. zu arbeiten wünschten. Den Kampf nahmen sie nur auf, wenn er Heiliges betraf und merkwürdig steht bei Beiden, am Beginn selbständiger Entwicklung, der Kampf zwischen Neigung und Beruf, idealem und Brodstudium, Humaniora und Jurisprudenz. Wenn aber Beide sich gegen die Jurisprudenz, Studium und Laufbahn wendeten, so geschah es weder aus Geschäftsunkenntnis noch aus Geschäftsunlust, beide waren vielmehr hervorragend fähige, pedantisch genaue Beamte, sondern aus Neigung zum Höhern, die sich nach ihrer Meinung mit einer gewöhnlichen Beamtenlaufbahn nicht vertrug. Dieser Zug nach dem Höhern prägt sich bei Beiden aus in dem Verlangen nach dem Lande, wohin sich alle idealen Gemüter sehnen, nach Italien und Beide betrachteten die Zeit, die sie in jenem Lande zugebracht hatten, als die glücklichste ihres Lebens. Aber alles, was sie ergreifen und beschäftigen sollte, mufste von innen heraus kommen und durfte nicht von Aufsen gebracht werden, sie hafsten jeden Zwang und verstanden es mit merkwürdiger Geschicklichkeit Alles abzulehnen, was ihre Kreise störte. Ein solches Ablehnen aber war bei Beiden nur Wirkung einer bestimmt vorgeschriebenen stetigen Geistesentwicklung, nicht Folge engen Gesichtskreises. Denn wenn es je Männer von umfassendem Blick, von allgemeinen Kenntnissen und vielseitiger Beschäftigung gegeben hat, wenn der Name Weltlitteratur, d. h. Beobachtung und Verknüpfung der verschiedenartigsten Kulturerscheinungen je richtig mit Namen verbunden worden ist, so ist es mit Reuchlin und Goethe. Und endlich bei Beiden: ein nie versiegendes, durch keine Macht gebeugtes Streben nach Wahrheit. Beide haben geirrt, aber nie an dem festgehalten, was sie als Irrtum erkannt. Und wie Goethe selbst in der schädlichen Wahrheit die Heilkraft für den durch sie erregten Schmerz froh begrüfste, so verehrte Reuchlin, bei aller Achtung vor der Überlieferung, nur die Wahrheit als Gott.

Trotz vielfacher Übereinstimmung jedoch in grofsen und kleinen Dingen, Manches war Reuchlin versagt geblieben, was Goethe von den Göttern verliehen ward: der glückliche Leichtsinn des Weltkindes, der harmlos, fast spielend durch bedenkliche, ja gefahrvolle Lagen hindurchführt; die Genufsfähigkeit, die Lebenslust, die nicht

einmal den Jahren ihren schuldigen Tribut zollt. Wenn wir uns Reuchlin vorstellen, so denken wir unwillkürlich an den alten Mann, der, dem Weltgetriebe entrückt, in seinen Büchern lebt und in den längst Verstorbenen seine Gesellschaft findet, wir müssen uns zwingen, uns zu denken, dafs er auch einmal jung gewesen ist und vielleicht tolle Streiche gemacht hat; bei Goethe guckt aus dem gesetzten Wesen des Ministers bisweilen der Schalk hervor, unter den schneeweifsen Haaren pulsiert ein junges Blut; in dem alternden Körper schlägt ein jugendlich erregbares Herz.

IV.

Daher widmet Goethe gröfsere Aufmerksamkeit als den Verfassern gelehrter Folianten und den faustgewandten und redegeübten Kämpfern den Dichtern, welche, wenn sie auch mit fremden Zungen sprachen, sich selbst treu blieben[14]) und die bei aller Aufmerksamkeit auf fremde Dinge am liebsten von den Angelegenheiten ihres Herzens redeten. Es scheint mir kein Zufall, dafs dieser lebhafte Hinweis auf die lateinische Poesie deutscher Dichter grade zu Zeiten erfolgt, in denen die Wogen nationaler Einseitigkeit sehr hoch gingen: in den siebziger Jahren das 18. Jahrhunderts, als die junge Litteratur selbstbewufst den Einflufs der fremden lebenden Sprachen und Litteraturen abwehrte, in den neunziger Jahren, als man geängstigt durch die Fortschritte der französischen Revolution mit zaghaftem, halbgläubigem Sinne deutsche Kultur zu stärken sich bemühte; und kurz nach den Freiheitskriegen, in der kurzen Periode unglückseliger Deutschtümelei.[15])

Mehr jedoch als der nationale erziehliche Zweck, leitet Goethe der Instinkt, das Bewufstsein der Kongenialität und der innern Zusammengehörigkeit. In Joh. Sekundus, dem grofsen Küsser, dem frühgestorbenen niederländischen Dichter des 16. Jahrhunderts (1514—1536),[16]) erblickt er den Dichter, dem nachbildend er 1776 anmutige Verse schreibt. Sie sind zwar nicht, wie Frau von Stein uns glauben machen will „so zusammentreffend mit dem Original als der Siebzig Dolmetscher ihre Übersetzung der heiligen Schrift,“[17]) aber sie sind dem Geiste nach mit dem Dichter der Renaissance verwandt und Goethe that nicht wohl daran, die lieblichen, „an den Geist des Johannes Sekundus“ überschriebenen Zeilen 1789 in das farblosere Gedicht: „Liebesbedürfnis“ zu verwandeln. Die ersteren

— nur in dem Briefwechsel an Frau von Stein erhalten — lauten folgendermafsen:

Lieber, heiliger, grofser Küsser,
Der du mir's in lechzend athmender
Glückseligkeit fast vorgethan hast
Wem soll ich's klagen! klagt ich dir's nicht!
Dir, dessen Lieder wie ein warmes Kissen
Heilender Kräuter mir unters Herz sich legten,
Dafs es wieder aus dem krampfigen Starren
Erdetreibens klopfend sich erholte.
Ach wie klag' ich dir's, dafs meine Lippe blutet,
Mir gespalten ist, und erbärmlich schmerzet,
Meine Lippe, die soviel gewohnt ist,
Von der Liebe süfstem Glück zu schwellen
Und, wie eine goldene Himmelspforte
Lallende Seligkeit aus und ein zu stammeln.
Gesprungen ist sie, nicht vom Bifs der Holden,
Die in voller ringsumfangender Liebe
Mehr mögt haben von mir und mögte mich Ganzen
Ganz erküssen und fressen und was sie könnte!
Nicht gesprungen, weil nach ihrem Hauche
Meine Lippen unheilige Lüfte entweihten,
Ach gesprungen, weil mich öden, kalten,
Über beizenden Reif, der Herbstwind anpackt.
Und da ist Traubensaft, der Saft der Bienen,
An meines Herdes treuem Feuer vereinigt,
Der soll mir helfen! Wahrlich er hilft nicht
Denn von der Liebe alles heilendem
Giftbalsam ist kein Tröpfchen darunter.

Der „allheilende Giftbalsam der Liebe" erfüllte die feurigen Liebesgedichte der Italiener und sein Fehlen schlug dem Helden der gröfsten Renaissanceepen, Orlando, die bittersten Wunden! Mit welch feinem Verständnis wufste Goethe diese Epen zu begreifen, und mit welcher Begeisterung die Schönheiten des bedeutendsten unter ihnen, des Werkes Ariosts zu preisen! Selbst Antonio, der kühle Hofmann, gerät in einen Taumel, wenn er des göttlichen Sängers gedenkt und seinem Munde entströmen begeisterte Worte, welche die schönste Lobpreisung der Ariosteischen Dichtung enthalten.[18])

Aber die italienische Dichtung überhaupt, war Goethe vertraut. In dieser Beziehung hatte sich der Enthusiasmus, der den sonst des Enthusiasmus baren Rat Goethe ergriff, sobald er von Italien sprach

und an italienische Litteratur dachte, auch des Sohnes bemächtigt. Wie dieser in hohem Alter der Erste war, der Manzoni beim deutschen Publikum einführte, so hat er Zeit seines Lebens den italienischen Schriftstellern der Renaissance Anteilnahme und Verständnis entgegengebracht.

Das helle Dreigestirn der Renaissancezeit würdigt er nicht in uniformer Art.

Boccaccio wird in Goethes Werken nicht erwähnt. Aber in den Briefen kommt er gelegentlich vor. In jenen merkwürdigen Briefen an die Schwester, in denen der frühreife Leipziger Student den Mentor spielt, verdammt er den Decamerone ausdrücklich und läfst sich in seiner Verdammung nicht irre machen durch das Lob, das ein Papst dem Verdammten gespendet. Trotzdem hat dieser so rücksichtslos Abgewiesene Goethe zweimal als Quelle gedient. Der hübsche Spruch:

> Neumond und geküfster Mund
> Sind gleich wieder hell und frisch und gesund,

ist dem leichtsinnigen Italiener entlehnt, der sich aufs Küssen verstand. Ist vielleicht auch eine Stelle der Frankfurter gelehrten Anzeigen von ihm, in welchem ein schlüpfriger Kupferstich nach Boccaccios Manier verworfen wird, so zeigt sie, wie er über ihn dachte; und rühmt er sich, eine Novelle des Italieners, den „ehrlichen Prokurator“ übersetzt zu haben, so hat die neuere Forschung gezeigt, dafs dieselbe gar nicht von diesem sondern von Antoine de la Sale herrührt. Und als Goethe seine Liebe dramatisch verklären wollte, wie er es so gerne that, wollte er Boccaccios schöne Erzählung vom Falken (Decamerone V., 7) zugrunde legen, die rührende Geschichte des Ritters, der Alles für seine Geliebte opfert, ja sein letztes Besitztum, einen Falken für sie zum Mahle zubereiten läfst, in dem Augenblick, da sie den lebendigen Vogel für ihren kranken Knaben erbitten will, der mit dem Kinde so gerne gespielt. Goethes Giovanna, die Heldin des Dramas „der Falke“, sollte viel von Lili haben, aber er erbittet von der neuen Freundin, Charlotte von Stein, die Erlaubnis, „einige Tropfen ihres Wesens drein zu giefsen.“ [19])

Die Auffassung der Liebe, wie sie Boccaccio hegte, konnte Goethe manchmal teilen, wenn er auch der allzustarken Verklärung des Sinnlichen widersprach, die allzuhohe und darum übermenschliche Ansicht Petrarcas mufste er beständig abweisen. Darum gebrauchte er, trotz der Verehrung für die Stätte, auf welcher der

Meister geweilt, gelegentlich einen leisen Spott gegen seine Dichtungsweise; er will seine Geliebte nicht durch einen Vergleich mit Laura erniedrigen und während ihm „der Herrin Ankunft“ ein ew'ger Maitag“ ist, charakterisiert er Petrarcas Liebe also:

> Petrarcas Liebe, die unendlich hohe,
> War leider unbelohnt und gar zu traurig,
> Ein Herzensweh, ein ewiger Charfreitag.[20])

Während Goethe in Petrarca den schwärmerischen Liebesdichter sieht, erkennt und würdigt er in Dante den allumfassenden Geist. Dante ist ihm so vertraut, dafs er sich in einem Vergleiche eines seiner Bilder bedient und dafs er, vielleicht angeregt durch moderne Danteübersetzungen, mit denen er aber nicht völlig zufrieden war, sich in Terzinen nach Dantes Manier versuchte. Wie er aber selbst sich manchmal von Dantes „widerwärtiger oft abscheulicher Grofsheit“ abwandte, und durch die Lektüre eines „Capitolo aus Dantes grauser Hölle“ unfrei und unfroh wurde, so wollte er auch Künstlern nicht die unbedingte Anlehnung an Dante raten. Vielmehr warnte er vor solcher Nachahmung in folgenden Versen, die zwar durch ein einzelnes Gemälde veranlafst worden sind, aber ein allgemeines Glaubensbekenntnis des Dichters enthalten:

> Modergrün aus Dantes Hölle
> Bannet fern von Eurem Kreis
> Ladet zu der klaren Quelle
> Glücklich Naturell und Fleifs.

Trotz dieses Tadels weifs er gar wohl, dafs manche von Dantes Eigenheiten und Fehlern nur historisch zu erklären sind; man könne Dantes „Hölle“ nur begreifen, wenn man stets im Auge behalte, „dafs ein grofser Geist, ein entschiedenes Talent, ein würdiger Bürger aus einer der bedeutendsten Städte jener Zeit zusammt mit seinen Gleichgesinnten von der Gegenpartei in den verworrensten Tagen aller Vorzüge und Rechte beraubt, ins Elend getrieben worden.“

Aber Goethe, der in erster Linie immer Dichter war, bedurfte kaum der historischen Betrachtungsweise um Dante zu würdigen. Sah er die Stoffe an, welche nach Dante von deutschen Dichtern bearbeitet wurden, so hatte er nur einen ästhetischen Vergleich nötig, um den Kontrast zu erkennen. Die Ugolino-Episode (Hungerturm zu Pisa), war von manchen deutschen Dichtern behandelt worden, Goethe lehnte diese Vergleiche ab und erkannte die

Meisterschaft des Vorgängers durch die Worte an: „Die wenigen Terzinen, welche der Hungertod Ugolinos und seiner Kinder einschließt, gehören mit zu dem Höchsten, was die Dichtkunst hervorgebracht hat, denn eben diese Enge, dieser Lakonismus, dieses Verstummen bringt uns den Turm, den Hunger und die starre Verzweiflung vor die Seele. Hiermit war alles gethan und hätte dabei wohl bewenden können."

So wenig endlich Dantes Dichtungs- und Anschauungsart der Goethes ähnlich ist, so wenig der Florentiner mit dem düstern, weltentrückten Blicke dem frohen Weltkinde Wolfgang gleicht, den man, um mit Heine zu reden, „an dem heitern Glanz der Augen erkennt", so fand Goethe doch in der Weltansicht Dantes einzelne Berührungspunkte. Auch Jenem war die Natur ein offenes Buch. Trotz der beschränkten Hilfsmittel jener Zeit hatte sich Dante mit Naturwissenschaft beschäftigt. Eine solche Beschäftigung hatte ihm seine Theologie nicht zerstört, sondern höchstens geändert, sie hatte in ihm die Anschauung hervorgerufen, der Goethe die Worte lieh: „In dieser Konsequenz des unendlich Mannigfaltigen sehe ich Gottes Handschrift am allerdeutlichsten." Und eine Stelle der „Göttlichen Komödie" (Inferno XI, 98 ff.) nach- und umdichtend, hatte Goethe die Verse geschrieben:

Von Gott dem Vater stammt Natur,
Das allerliebste Frauenbild;
Des Menschen Geist, ihr auf der Spur,
Ein treuer Werber fand sie mild.
Sie liebten sich nicht unfruchtbar:
Ein Kind entsprang von hohem Sinn.
So ist uns allen offenbar,
Naturphilosophie sei Gottes Enkelin. [21])

V.

Kunst, Wissenschaft und Dichtung der Renaissancezeit waren, wie wir gesehen haben, Goethe bekannt. Aber ein Mann wie er benutzte eine derartige Kenntnis nicht bloſs zu vereinzelten Bemerkungen, gelehrten Notizen und flüchtigen Gedichten. Wer eine solche Zeit kennt, muſs versuchen im Ganzen ihr näher zu treten. Der Historiker und Philosoph wird sich bemühen, die ganze Zeit darzustellen, ihre Ideen zu ergründen und vielleicht das lebendige Fortwirken derselben zu konstatieren; der Künstler wird bestrebt sein, einzelne

Momente zu vergegenwärtigen oder einige Persönlichkeiten charakteristisch zu beleben. Goethe war kein Historiker, gewifs kein Antiquar. Seine Mahnung lautet: „Entzieht Euch dem verstorbenen Zeug, Lebendiges lafst uns lieben." Er besitzt weder die umfassende Belesenheit, und den tiefeindringenden Spürsinn Herders, noch den geschichtlichen Seherblick Schillers und dessen die Vergangenheit neu konstruierenden philosophischen Geist. Bei seinen historischen Dramen folgt er absichtlich einer Quelle, ohne durch Lektüre und Studium seinen Blick zu erweitern und zu trüben. Auf seinen Wanderungen ist er nur von seinem augenblicklichen Streben erfüllt und während er das offenste Auge für jedes Steinchen und für jede Pflanze hat, ist ihm der Blick für grandiose historische Denkmale wie verschlossen. Er spottet des Versuches, sich in den Geist der Zeiten zu versetzen, weil das, was man so nenne, im Grunde der Herren eigener Geist sei, in dem die Zeiten sich bespiegeln.

Aber wenn auch Goethe kein Historiker war, er war ein Künstler. Als Künstler fand er nicht blofs wie einer, der aus Übersättigung am Genre nach der Geschichte greift. in der Historie manchen dankbaren Stoff, sondern er fand Persönlichkeiten, die ihn aufs Lebhafteste ansprachen. Ihm, der gesungen hatte: „Höchstes Glück der Erdenkinder ist nur die Persönlichkeit," mufste gerade das eigenartige, selbständig entwickelte, kraftvolle Individuum behagen, nicht Idealgestalten, oder Männer und Frauen, die durch ihre Tugend besonders hervorragten.

Diese Vorliebe Goethes fand grade bei den Menschen der Renaissancezeit ihre besondere Befriedigung. Denn sie ist die Zeit der oft schrankenlosen Entwickelung des Individuums. Drei Menschen, die in dieser Entwickelung ganz Eigentümliches geleistet, wendet sich Goethes Teilnahme vor allem zu.

Es sind: Hans von Schweinichen, Hans Sachs, Benvenuto Cellini. Der erste ist ein Ritter, der zweite Handwerker und Poet, der dritte ein Künstler. Ihr Stand, ihre Beschäftigung, die Zeit, während welcher, das Land, in welchem sie leben, ist verschieden, aber manche Eigenschaften ihres Wesens gleichen sich in merkwürdiger Weise. Die Beschäftigung mit ihnen durchzieht einen guten Teil von Goethes Leben. Die Lektüre Schweinichens und die Bemerkungen über ihn können nicht vor 1820 sein; das Gedicht auf Hans Sachs entstand 1776, unter dem Einflusse der früher schon skizzirten Bestrebungen, der Renaissance gerecht zu werden; die

Übersetzung Cellinis und die daran geknüpften Betrachtungen gehören in die Jahre 1795 bis 1803. Man erkennt also, dafs Goethes Neigung für jene Zeit und deren Repräsentanten ein halbes Jahrhundert durchzieht und im Wesentlichen sich gleich bleibt.

Hans von Schweinichen ist der erste.[23]) Er ist ein Abenteurer und ein Trunkenbold, der „gute Räusche“ liebt und gerne von ihnen erzählt. Er ist ein schlesischer Ritter, ein treuer Diener seiner Herren, der Herzöge von Liegnitz, für die er allerlei Aufträge mit Sorgsamkeit und Geschicklichkeit ausgerichtet hat. Er ist ungebildet und fromm, abergläubisch und den Geistern gegenüber, die er zu sehen glaubt, furchtsam, er hat grofses Mitleid mit sich und geringe Achtung für seine Mitmenschen. Er ist keine sympathische Persönlichkeit; die Denkwürdigkeiten, die er hinterlassen hat, kann man nicht liebenswürdig und auch nicht lehrreich in dem Sinne nennen, dafs sie bestimmte feine Beobachtungen und scharfe Darlegungen historischer Zustände enthalten, aber wie Goethe sagt, „sie geben für gewisse Zustände eine Symbolik der vollkommensten Art. Es ist kein Lesebuch, aber man mufs es gelesen haben.“ Der eine Mensch wird ein Typus für eine ganze Art; unwillkürlich, vielleicht gegen den Willen des Autors macht man sich ein Bild dieser rohen, täppischen, aber dabei unverwüstlichen und in ihrer Einfalt rührenden Persönlichkeiten, die für das 16. Jahrhundert so charakteristisch sind.

Eine weit edlere Art stellt Hans Sachs dar. Der geringgeachtete Handwerksmeister wurde, auch dies wohl mit etwas ungeschichtlicher Übertreibung, zum Genius erhoben, vor dem, wie Wieland einmal schreibt, er, Goethe und Lenz sich beugen. Schweinichen war ungebildet, Hans Sachs hatte, ohne ein Gelehrter zu sein, tiefe Sehnsucht nach Bildung und stürzte sich mit unersättlicher Gier auf die neuerschlossenen Quellen, jener war ein ungebärdiger und unmanierlicher Ritter, der nirgends Ruhe fand, und dem nur wohl ward, wenn er sich in verschiedener Herren Länder zu Rofs tummeln konnte, dieser ein höflicher, gesetzter und eingesessener Bürger, der, nachdem er die übliche Wanderschaft beendet, kaum je mehr seine Vaterstadt verliefs. Aber die eigenartige Ausbildung der Persönlichkeit ist bei beiden gleich: Bei dem Einen zum Schlimmen, bei dem Andern zum Guten; so tief der Ritter unter vielen seiner Standesgenossen steht, so hoch erhebt sich der Meister über die meisten seiner Handwerksbrüder. Goethe hat nach

einem alten Holzschnitte seine „poetische Sendung“ beschrieben. Die Ehrbarkeit weiht ihn, die Historie belehrt ihn, der Humor stachelt ihn zu allerlei Thorheit, die Muse umgiebt ihn mit Klarheit und Wahrheit und auf dafs das heilige Feuer, das in ihm ruht, in hohe, lichte Glut ausschlage, giebt sie ihm die Liebe zur Nahrung.

Eine derartige Weihung weifs Benvenuto Cellini nicht von sich zu erzählen. Er hat es lieber mit handfesten Dirnen als mit Musen zu thun. Er ist ein grofser vielseitiger Künstler, aber er ist von einer Überhebung erfüllt, die sich mit echter Künstlerschaft schwer verträgt. Er hat in seiner Selbstbiographie eine interessante Schilderung von den Kunstzuständen Italiens gegeben, er gewährt einen wichtigen und meist richtigen Einblick in die politischen und sozialen Verhältnisse des Landes. Aber interessanter ist er doch durch das, was er von sich erzählt und durch die Art, wie er dies vorbringt, durch die Naivetät, mit der er seine sittlichen Vergehen, ja seine Verbrechen bekennt, die Freude an seiner Rohheit und seinen Erfolgen, das Behagen an seinen Aufschneidereien und Lügen. Aber er hat auch edlere Seiten: er blickt neidlos auf zu den Höheren, wie Michel Angelo, er zeigt eine bisweilen rührende Pietät für die Seinen. Er ist kein ehrsamer Bürger und noch weniger eine ideale Erscheinung, aber er interessirt und fesselt seine Leser, weil er, wie J. Burckhardt treffend von ihm sagt, „ein Mensch ist, der Alles kann, Alles wagt und sein Maafs in sich selber trägt.“

Keine dieser drei Persönlichkeiten hat Goethe dargestellt: bei Schweinichen fand er Denkwürdigkeiten vor, die er kritisierte und empfahl; Hans Sachs vergessene Dichtungen suchte er beim Publikum wieder aufzufrischen; Cellinis Selbstbiographie übersetzte er und begleitete sie mit lehrreichen Bemerkungen.

Aber diese Persönlichkeiten der Renaissancezeit liefsen ihn nicht los. Er rang mit ihnen und suchte sich von ihnen zu befreien, indem er sie darstellte.

Während andere Dichter, z. B. Schiller, in ihren historischen Dramen die verschiedensten Zeiten behandeln, fast in jedem Drama eine andere Epoche, — man denke nur an: Braut von Messina, Tell, Jungfrau von Orleans, Don Carlos, Wallenstein, — hat Goethe, wenn er seinen Gegenstand nicht aus der unmittelbaren Gegenwart, z. B. der französischen Revolution, wählte, nur der Antike oder dem 16. Jahrhundert seine Stoffe entnommen.

Unter den Ereignissen des 16. Jahrhunderts gewährte er dem grofsen deutschen Bauernkriege und der niederländischen Revolution besondere Teilnahme. Aber „Götz von Berlichingen“ und „Egmont“, die dieses Interesse bekunden, sind keine historischen Dramen in dem Sinne, dafs sie geschichtliche Bewegungen schildern, die sie darzustellen vorgeben. Das eine Stück stellt die soziale Revolution sehr unvollkommen dar, diese notwendige Konsequenz ökonomischer Mifswirthschaft früherer Jahrhunderte, diese praktische, aber voreilige und falsche Bethätigung religiöser und litterarischer Ideen jener Zeit. Das andere läfst zwar in den erregten, meisterhaft skizzierten Volksszenen den grofsen religiösen Gegensatz zwischen Spanien und den Niederlanden hervortreten, und den politischen wenigstens ahnen, aber es giebt doch höchstens eine Andeutung, nicht eine Schilderung jener Zeit.

Vielmehr sind „Egmont“ und „Götz von Berlichingen“ Charakteristiken zweier Persönlichkeiten, wie sie zu allen Zeiten vorkommen können, im Zeitalter der Renaissance aber besonders häufig sind. Egmont ist der Sinnenmensch, der von Impulsen lebt und grofse Thaten wie im Rausch verrichtet, der das Betreiben der Staatsgeschäfte als eine Zeitverschwendung und lange Verhandlungen als einen Raub an seinem Genusse ansieht, ein feuriger Jüngling, der nur in der freien Luft, nur in den Armen des Liebchens leben kann und dem selbst die Freiheit nur in den Zügen des geliebten Mädchens erscheinen kann. Ist Egmont jung trotz seines Alters, so ist Götz von Berlichingen alt trotz seiner Jugend. Für ihn haben die Freuden der Welt keine oder nur eine geringe Bedeutung: er hat höchstens Duldung für die Liebkosungen seines Weibes und kaum Nachsicht für das liebliche Geschwätz seines Kindes, er besitzt nur Sinn für Männergespräche, Männerfreundschaft und Männerthaten. Dafs er den Freund verloren, auf den er soviel gebaut, das macht ihm gröfsere Schmerzen als die Wunde, die er im Kampf erhalten; dafs der wackere Junge Georg ihm im Tode vorangegangen, das treibt ihm, dem Eisernen, Thränen in die Augen. Nicht das Leben, nicht der Genufs, sondern die Freiheit ist ihm das höchste Gut. Ehe er in Gemeinschaft mit den Seinen zum Kampfe auszieht, der nicht nur über das Schicksal seiner Burg, sondern über Aller Leben entscheidet, da stimmt er den Jubelruf an, „es lebe die Freiheit“ und mit dem Rufe „Freiheit, Freiheit“

haucht er seine grofse Seele aus. Er hat das Bewufstsein: „Und wenn die uns überlebt, können wir ruhig sterben."

Liebe und Freiheit sind nicht die einzigen Güter des Renaissancemenschen. Die Schönheit gesellte sich ihnen als drittes hinzu. Die Verherrlichung der Schönheit und deren Lobpreiserin, die Kunst, bildet den Gegenstand des, wenn ich so sagen darf, dritten Renaissancedramas: Tasso. Das Drama „Torquato Tasso" bietet eine farbenprächtige Schilderung der Renaissancezeit, mag auch der Dichter für die Vorgänge und Charaktere, für die Ausmalung der allgemeinen Zustände und der einzelnen Persönlichkeiten gar Manches aus seinen Erlebnissen und den Vorgängen des Weimarer Hofes entnommen haben. Aber auch hier kommt es dem Dichter mehr darauf an, eine einzelne Persönlichkeit, als eine ganze Zeit zu schildern. Wie Egmont der Priester der Liebe, so ist Tasso der Priester der Schönheit und der Kunst. Er weifs nichts von der wirklichen Welt, nichts von ihren Bedürfnissen und ihren Sorgen. Er kennt nicht den Unterschied von Rang und Stand, den die Zeit der Renaissance ja wirklich auszugleichen bestrebt war, er sieht in der Frau die gleichstehende Gefährtin des Mannes, wozu die Renaissance ja auch die Frau zu erheben suchte, und indem er dem Weibe sein ganzes Wesen hingiebt, wird er nicht von Sinnenlust getrieben, sondern schönheitstrunken, verzückt wie ein Dichter und Künstler, schliefst er das Ideal in seine Arme. Die Wirklichkeit stöfst den Dichter, den Schönheitsverehrer rauh zurück; selbst die geistig Höchstgestellten können den Einbruch in altgefestete Verhältnisse nicht dulden, ohne ihn zu strafen.

Auch Faust ist eine historische Persönlichkeit des 16. Jahrhunderts. Aber auch er mufste wie seine Gefährten eine völlige Umwandlung seines Wesens erdulden. Der kräftige, ganz unideale Raubritter Götz von Berlichingen war zu einem Heros der Freiheit geworden. Egmont, der thätige, unkluge Held, ein guter Familienvater, ohne Ansprüche auf aufsereheliche Genüsse, wurde ein Held der Liebe. Der unglückliche Tasso, der in halber Geistesumnachtung Jahre lang gefangen schmachten mufste, das Opfer von Hofintriguen und religiösen Nachstellungen, ward ein Priester der Schönheit und der Kunst. Aus dem fahrenden Gesellen Faustus, von welchem manche Stellen in den Briefen deutscher Humanisten zu erzählen wissen, die ihn gelegentlich auch als Humanisten, als Interpreten Homers nennen, aus dem Wundermann, von welchem das Volks-

buch des 16. Jahrhunderts weitschweifig Unerhörtes meldet, wurde ein Held des Gedankens und der That. Manch einzelne Erzählung des Faustbuches konnte Goethe benutzen oder wenigstens andeuten; von den Gedanken desselben — wenn man bei diesem Volksbuch überhaupt von Gedanken sprechen kann — konnte er höchstens das dichterische Wort gebrauchen: „Er nahm Adlersflügel und wollte alle Gründe am Himmel und Erde erforschen in der Vermessenheit der Titanen, davon die Poeten dichten, dafs sie die Berge zusammengetragen und wider Gott kriegen wollten.“ Der Faust der Sage mag, wie Schröer zuerst geistreich angedeutet hat,[26]) das Gegenbild Luthers sein; der Faust der Dichtung erscheint uns, wie der Inbegriff der Ideen der Renaissance. Nach Jakob Burckhardts meisterhaftem Versuch hat die Kultur der Renaissance eine sechsfache Ausstrahlung gehabt; man sieht leicht, wie diese verschiedenen Strahlen im Faust, wie in einem Brennpunkte zusammentreffen. Wenigstens Einzelnes soll hervorgehoben werden. Auch Faust betrachtet den Staat als Kunstwerk: er arbeitet an seiner Hebung und Förderung, er führt ihm neue Mittel zu zur Stärkung seiner Wohlfahrt, er unterstützt ihn in seinen Kriegen. Faust arbeitet mit an der Wiedererweckung des Altertums: wie der Faust der Sage sich vermifst, die verlorengegangenen Komödien des Plautus und des Terenz wiederherzustellen, so dringt der Faust der Dichtung hinab in die Unterwelt, um die Helena zu gewinnen, und durch die Vereinigung mit der Helena schafft er ein Stück antikes Leben, erfüllt von griechischer Heiterkeit, bestrahlt von hellenischer Sonne. Faust hat seinen Anteil an der Entdeckung der Welt und der Menschen; der Welt: indem er neue Gebiete, die höchstens nach ihrem Namen, nicht aber nach ihrer Bedeutung bekannt waren, nutzbar macht, indem er neue Wissenschaftsgebiete eröffnet und die offenen erweitert; der Menschen: indem er einen Jeden in seiner Eigenart zu erkennen und nach seinen Fähigkeiten zu benutzen versteht. Faust spielt seine Rolle in der gewaltigen Neubildung und Umwälzung der Religion: bald grübelt er wie ein Theologe, bald trotzt er den Göttern wie ein Titane, spürt aber bald das Unzulängliche seiner Kraft, bald sucht er in geheimen Wissenschaften seine Zuflucht und seinen Trost, um schliefslich in den Hafen eines Glaubens einzulaufen, der von pantheïstischen Ideen gesättigt ist. Endlich: Faust arbeitet mit an der Entwicklung des Individuums. Sein Hauptbestreben ist, sich selbst zu erkennen, sich über seine Bestimmung, sein Wesen klar

zu werden, die Kräfte, die in ihm liegen, zum Äufsersten auszubilden. Er übt seine Kräfte in ununterbrochener That. Wie er auszuruhen gedenkt, wie er den flüchtigen Augenblick zum Verweilen nötigen will, da er so schön sei, hat er auch das Ende seines Lebens erreicht; der Mann der That stirbt, da er entschlossen oder genötigt ist, von der Thätigkeit abzustehen.

Man hat oft gesagt: Goethe hat in den Personen seiner Stücke sich selbst geschildert. Indessen wäre es verwegen zu sagen, dafs Götz und Egmont, Tasso und Faust die vollen Abbilder seines Wesens seien. Aber wenn ich versucht habe, diese Dramen mit den Ideen der Renaissance in Verbindung zu bringen, so geschah es, weil ich zeigen wollte, dafs Goethe von allen seinen und vornehmlich diesen Helden einen Blutstropfen besitzt, dafs er ein Träger der Renaissancegedanken gewesen ist und zwar der Vornehmsten und Entschiedensten einer.[27]) Er war ein Heros der Freiheit, der Liebe, der Schönheit, der That. Der Freiheit: zwar dichtete er keine Kriegslieder und betrieb die Befreiung von dem fremden Joch nicht mit demjenigen Eifer, den viele Zeitgenossen von ihm forderten, aber er half die innere Freiheit der deutschen Kultur mit Mut und Standhaftigkeit erringen. Der Liebe huldigte er, wie ein Priester seiner Göttin: er war nicht treu und zurückhaltend, sondern unbeständig und verwegen; aber ihm war es gegönnt, eine Fülle von Leidenschaft in seinem Busen zu tragen, die Andere verzehrt hätte, ihm verliehen, noch im Alter zu schwärmen wie ein Jüngling und Andere zu heftiger Glut zu entfachen. Weg mit seinen Liebschaften, dem häfslichen Worte und dem häfslichen Begriff; uns bleibe die Kraft und der Segen der Liebe, die aus seinen Liedern spricht. Er weihte sich dem Kultus der Schönheit: er versammelte um sich Gebilde der Kunst, und wollte wie ein echtes Kind der Renaissance nur Anmutiges in seiner Umgebung dulden, er durchstreifte die weiten Gefilde der Weltlitteratur, um die reifen Früchte einzuheimsen die aller Orten demjenigen sich boten, der die Hand nach ihnen ausstrecken wollte. Er war, trotzdem er Dichter war, ein Mann der That; er nutzte seine Tage wie der redlichste Arbeiter, er hielt kein Geschäft für schwer und erniedrigend, er fand keine Grenze weder im Lernen noch im Thun. Er wollte sich nicht eine Stunde von dem Müfsiggang fangen lassen, für ihn war es immer Tag, wo sich der Mann zu rühren hat, und die Nacht, in der Niemand wirken kann, überraschte ihn fast mitten in der Arbeit.

In neuester Zeit ist das Wort gebraucht worden: Wir wollen Goethe in den Dienst unserer Zeit stellen. Wir nehmen es an, wenn es dasselbe besagt wie: Wir wollen unsere Zeit, uns selbst stellen in den Dienst Goethes. Wir wollen ihm Denkmäler errichten, sichtbare auf unseren Plätzen und unsichtbare in unseren Herzen. Wir wollen uns aufraffen aus unserer nüchternen und poesielosen, aus unserer schlaffen und schaffensunfrohen Zeit zu seinem Evangelium der Freiheit und der Liebe, der Schönheit und der That. Wenn uns dies gelungen ist, dann bedürfen wir keiner Betrachtungen mehr über Goethe und die Renaissance d. h. Wiedergeburt; dann können wir sagen: Unsere Zeit erlebt ihre eigene segensreiche Wiedergeburt durch Goethe.

Anmerkungen.

1) Tagebücher und Briefe Goethes aus Italien an Frau von Stein und Herder. Mit Beilagen. (Schriften der Goethe-Gesellschaft, im Auftrage des Vorstandes herausgegeben von Erich Schmidt. 2. Band.) Weimar, Verlag der Goethe-Gesellschaft 1886.

2) Über Goethes Kunststudien hat Scherer, Geschichte der deutschen Litteratur, 3. Aufl., S. 767 fg., einige Litteratur zusammengestellt. Scherers Darstellung und Beurteilung stimme ich durchaus bei. Ferner kommen in Betracht: Goethes Briefwechsel mit Boisserée, Stuttgart 1862, die neue Publikation P. Weizsäckers: Kleine Schriften zur Kunst von Heinrich Meyer, (Heilbronn 1886, deutsche Litteraturdenkmale, Bd. 25,) Urlichs: Goethe und die Antike, Goethe-Jahrbuch, Bd. III, S. 3–27 (obwohl ich die dort ausgesprochene Beurteilung H. Meyers nicht billige,) und Göler v. Ravensburgs Ausführungen, G. J. VII, 314—318. Für Raphael speziell H. Grimm: Raphaels Ruhm in vier Jahrhunderten, Deutsche Rundschau 11. Jahrg. 2. H. (1884) bes. S. 236–240.

3) Die beiden Gedichte: „Modernes", „Studien" bei v. Loeper, Goethes Gedichte II, Berlin 1883, S. 165, 166. Dort ist die ganz unrichtige Behauptung der alten Hempelschen Ausgabe II, 197, aufgegeben. — Beide Gedichte in ähnlichem Zusammenhang benutzt in E. Lichtenbergers vortrefflicher Étude sur les poesies lyriques de Goethe, Paris 1882, S. 101 ff.

4) Erich Schmidts Publikation, S. 187; andere im Texte benutzte Stellen das S 73 ff., 84. 189. 190. 221. 226. 231. — Ein Vergleich der erst angeführten Stelle mit dem auf Grundlage derselben gearbeiteten Passus der „Italienischen Reise" ist sehr lehrreich: nicht blos ein Abschnitt ist umgestellt, manche einzelne Worte sind geändert, sondern der Ton des Ganzen hat eine anscheinend unmerkliche und doch durchaus andere Färbung erfahren.

5) Erich Schmidt hat schon an diese Stelle erinnert, a. a. O., S. 395.

6) Die aufser den italienischen Briefen benutzten Stellen Goethes über Raphael sind: Nach Falconet und über Falconet. Der junge Goethe III, 688 ff.; Ital. Reise 31. Mai, 8. Juni, 31. Juli 1787; Bericht Juni und Dezember 1787, Brief 14. März 1788, Bericht April 1788. In den Aufsätzen über Kunst (Hempel Bd. 28) vgl. Register

S. 937. Dichtung und Wahrheit 9. Buch. Die beiden letzten Stellen in „Winckelmann“ und „Antik und Modern“, (Hempel XXVIII. 219. 325.)

7) Über Goethe und Dürer vgl. die litterarische Notiz bei Erich Schmidt, a. a. O., S. 395. Die dort genannten Arbeiten habe ich nicht wieder verglichen, die nachfolgende Zusammenstellung vielmehr aus eigenen Studien gewonnen. Dürers Lob in dem Aufsatz über Erwin von Steinbach, und in dem unten A. 24 erwähnten Gedichte. Tadel in den Venet. Epigr., Nr. 42: „So zerrüttet auch Dürer mit apokalyptischen Bildern, Menschen und Grillen zugleich unser gesundes Gehirn“, kühles Abwägen seiner Vorzüge und Fehler: Sprüche in Prosa, bes. Nr. 728 ed. Loeper; ähnlich in dem Aufsatz: „Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände“ 1823. Lob des Selbstporträts, Annalen 1805, der Handzeichnungen 1809; „dieser Treffliche läfst sich durchgängig aus sich selbst erklären“, Hempel XXVI, 334. Über Holbein und Cranach wenige und unbedeutende Stellen. Einzelnes nach Hempel, Bd. XXVIII., Register.

8) Die erste Stelle: Schönborn an Gerstenberg, mehrfach gedruckt, vgl. meine Goetheausgabe (Berlin 1885) I, S. XXIX., die zweite: Goethe an Höpfner, Goethe-Jahrb. VIII, 121.

9) Der ältere Katalog — zuverlässig nur in den von Julius Friedländer bearbeiteten Teilen — ist Goethes Kunstsammlungen. Beschrieben von Chr. Schuchardt, 3 Bände. Jena 1848.

Mit der Neuordnung der Goetheschen Sammlungen ist der Direktor des Goethe-National-Museums, Geh. Hofrath C. Ruland in Weimar, beschäftigt. Ein von ihm veröffentlichter Artikel in C. v. Lützows „Zeitschrift für bildende Kunst“, 21. Jahrg., 1. Heft, S. 11—14 ist im Texte benutzt, teilweise mit wörtlicher Anlehnung. Die flüchtige Anschauung, die ich bei der Eröffnung der Goethe-Gesellschaft am 21. Juni 1885 gewinnen konnte, befähigt mich nicht zu einer selbständigen Darstellung. Einem Briefe Rulands (20. Februar 1887) entnehme ich die Berichtigung, dafs Goethe die erwähnte Zeichnung Peter Vischers zum 28. August 1818 aus Teplitz von dem Prinzen Biron von Kurland erhielt, für welche er seinen Dank am 8. September in einem Gedichtchen aussprach. Über seine eigene Arbeit berichtet Herr Ruland Folgendes:

„Ich trage seit Monaten das Material zu einem neuen Katalog zusammen, aber die Arbeit ist enorm. Ich will nicht nur jedes Stück richtig bestimmen und verzeichnen, sondern auch, soweit es mir möglich ist, angeben, wann und durch wen es an Goethe kam, was er selbst darüber sagte oder schrieb, was andere darüber an ihn schrieben, — alle geistigen Beziehungen der einzelnen Sammlungsgegenstände zu Goethes Sein und Schaffen darlegen.“

Robert Keils Schriftchen: „Das Goethe-National-Museum in Weimar“ (Weimar 1886) hat nicht den geringsten wissenschaftlichen Wert. Die Sammlung: „Goethes Heimstätte in Weimar. 20 Ansichten aus dem Goethe-National-Museum. Einzig autorisierte Aufnahmen“, Weimar, Weifsbach 1887 ist mir bisher nur durch einen Prospekt bekannt.

10) Uber Satyros, W. v. Biedermann, Goethe-Forschungen, N. F., Leipzig 1885, S. 13 ff. Bilder aus Gottfrieds Chronik: A. Strack, Goethe-Jahrb. VI, 334 und die dort angeführte Stelle aus Minor und Sauer, Studien zur Goethephilologie, S. 141 fg., das Leda-Bild vgl. Jos. Bayer: Aus Italien, Leipzig 1885, S. 297, die beiden Stellen aus Faust II, ed. v. Loeper, 2. Akt, V. 338 ff. 710 ff.; die Bilder aus dem Campo Santo Dehio im Goethe-Jahrb. VII, S 251 ff., Bd. VIII, S. 239 fg.

11) Vgl. Nicoladoni in dieser Vierteljahrsschrift II, S. 44—46, besonders aber Brunnhofer, Giordano Brunos Einflufs auf Goethe, Goethe-Jahrb. VII, 241—250. Die

Stelle in den „Ephemeriden" (Heilbronn 1883) S. 3 fg.; das Gedicht, Prooemion zu Gott, Gemüt und Welt, Hempel II, 2, 237, dazu v. Loepers Erklärung, das., S. 516.

12) „Materialien zur Geschichte der Farbenlehre, Vierte Abteilung, Sechszehntes Jahrhundert" Hempel XXXVI, S. 114—157; die benutzten Stellen besonders S. 115 fg. 133 fg. 140 fg. — Man mag über die Farbenlehre denken, wie man will — und man wird auf diesem schwierigen Gebiete gewifs den Physikern das einzig kompetente Urteil überlassen — aber die historischen Materialien wird man als einen höchst wichtigen kulturhistorischen Beitrag auffassen müssen. Sie werden leider viel zu wenig beachtet. Mich hat, wie ich in dankbarer Erinnerung bekenne, Berthold Auerbach vor vielen Jahren auf dieselben hingewiesen, lange bevor ich den Goethestudien näher trat.

13) Die in eckige Klammern eingeschlossene Zeile: „Er lehrte uns die Griechen lesen" fehlt in den Ausgaben; dafs eine dieses Sinnes und mit ähnlichem Endreim ergänzt werden mufs, geht aus dem ganzen Zusammenhang hervor. Die Ergänzung rührt von Th. Creizenach her, in dessen Namen ich sie 1871 (Joh. Reuchlin, sein Leben und seine Werke, S. 475) veröffentlichte. Sie wird auch von G. v. Loeper erwähnt, Goethes Gedichte, III², S. 215. Eine andere Stelle über Reuchlin in Kanzler Müllers Unterhaltungen, S. 85 fg.

Dafs Goethe einzelne Schriften Huttens kannte, dessen „Räuber" zu seiner Schilderung deutscher Zustände in „Götz von Berlichingen" benutzte, hat Wilmanns nachgewiesen, Festschr. des Berl. Gymn. z. gr. Kloster (Berlin 1874) S. 229 ff. Ein merkwürdiger Ausspruch über Erasmus ist in Riemers Tagebüchern aufbewahrt, vgl. G. J. VIII, 319.

14) Vgl. den Aufsatz „Deutsche Sprache", zuerst gedruckt 1817, jetzt Werke, Hempel XXIX, 245 ff.

15) Der erste Hinweis auf die neulateinische Poesie deutscher Dichter ist 1776 die oben angeführte Nachahmung des Joh. Sekundus; die Beschäftigung mit den Gedichten desselben basia 1539 geht aus der Notiz des Tagebuchs 1. November 1776 hervor. (vgl. Loeper, II², S. 339.). Der zweite Hinweis bei Gelegenheit der Veröffentlichung von Herders Übersetzung von Baldes Gedichten 1794: die betreffenden Briefe erwähnt von Biedermann, Goethes Werke, Hempel XXVII, 1., S. 383; Goethes Charakteristik der Baldeschen Gedichte in den „Annalen" 1795 ist für unsern Zweck höchst bedeutsam. Sie lautet: „Von reichem Zeitgehalt, mit deutschen Gesinnungen ausgesprochen, wären sie immer vollkommen [so steht in allen Ausgaben, ich zweifle aber nicht, dafs ein alter Schreib- oder Druckfehler für „willkommen" vorliegt; erst in dieser Lesart erhält die Stelle einen rechten Sinn] gewesen; kriegerisch verworrene Zeitläufe aber, die sich in allen Jahrhunderten gleichen, fanden in diesem dichterischen Spiegel ihr Bild wieder und man empfand es wie von gestern, was unsere Urvorfahren gequält und geängstigt hatte." Der dritte Hinweis endlich 1817 in der Anm. 14. angeführten Stelle und in dem überaus merkwürdigen Briefe an Blumenthal, 28. Mai 1819 (Goethe-Jahrb. II, 284 ff.) Der Brief ist sehr bemerkenswert dureh die in ihm ausgedrückte Wertschätzung der neulateinischen Poesie überhaupt, durch einen charakteristischen den deutschen Humanismus betreffenden Satz und einen längern Abschnitt, der den Gegensatz gegen die neuere Deutschtümelei lebhaft betont.

16) Vgl. Goedeke, Grundrifs, 2. Bearbeitung, Bd. II, S. 121; aufserdem 1. Bearb. Bd. III, S. 1371, Nr. 312.

17) Vgl. v. Loepers Ausgabe, Bd. I, S. 339.

18) „Tasso“ Akt I, Szene 4. Die Verse sind zu bekannt und zu leicht zugänglich, als dafs sie hier nochmals abgedruckt werden sollten.

19) Boccaccio: Frankfurt. gel. Anz., Neudruck herausgegeben von Seuffert und Scherer, Heilbronn 1883, S. 220. „Der ehrliche Prokurator“ vgl. Werke Hempel XVI, S. 12 ff., G. J. IV, 438 ff. Brief an die Schwester 1765, G. J. VII, 14: „Sonst liefs italienisch, was Du willst, nur den Decameron von Boccaccio nicht.“ Daselbst 20: „nichts von Decameron, Papst hin, Papst her“ (vgl. dazu S. 130 fg.) „Sprüchwörtlich“, v. Loeper im G. J. V, 295, Goethes Gedichte, 2. Augabe, III. 27. Vielleicht aus Boccaccio eine Situation aus „Pater Brey“ vgl. Scherer im G. J. I, 101. „Der Falke“, Briefe an Charl. v. Stein, ed. Fielitz, I, 48, 414.

20) Petrarca. Der Aufenthalt in Vaucluse, auf den Hackert hingewiesen, Goethes Werke, Hempel XXXII, 191, wird von Goethe gelegentlich erwähnt, XXIX, 784. Der kleine Spott, Italienische Reise, Januar 1788, Bericht. Das Gedicht: Sonett Nr. XVI, Werke II², S. 13; eine Stelle im Goethe-Schillerschen Briefwechsel Nr. 314, 23. Mai 1797: „Mir geht es übrigens so gut, dafs die Vernunft des Petrarchs alle Ursache hätte, mir einen grofsen Sermon zu halten“ vermag ich nicht zu erklären. — Die gelegentlichen Erwähnungen Petrarcas im „Tasso“ sind ohne Bedeutung.

21) Dante. Über Streckfufs Dante-Übersetzung vgl. Goethe-Zelterschen Briefwechsel, III, 398. 408. IV, 203. 212 fg; über die (handschriftlich vorliegende) Übersetzung des damaligen Prinzen Johann, G. J. II, 347 fg. 360. — Vergleich nach Dante D. u. W. 20 Buch, Hempel XXIII, 99 (siehe auch Sprüche in Prosa 95, Hempel XIX. 35.). Hierher gehört auch die im Text nicht benutzte Lobpreisung des Plastischen in Dantes Darstellungsweise, Hempel XXIX, 609 ff. Der Aufsatz ist auch als Beilage im Goethe-Zelterschen Briefwechsel abgedruckt. Terzinen: Bei Betrachtung von Schillers Schädel, 1826. „Widerwärtige oft abscheuliche Grofsheit“, Hempel XXVII, 275, „Unfrei und unfroh“, Invectiven 31, Hempel III², S. 349; Warnung vor Nachahmung, Zahme Xenien. Nr. 160, a. a. O., S. 152. — Historische Würdigung, Hempel XXIX, 560. — Ugolino, a. a. O., XXIX, 463 fg: Beurteilung eines Trauerspiels von Böhlendorf, dabei auch einige Worte über Gerstenbergs bekanntes Schauerstück. Vergleiche zur allgemeinen Würdigung von Dantes dichterischem Wert auch die humoristische Stelle in der italienischen Reise, Juli 1787, Korrespondenz. Über Naturphilosophie: Besprechung von Jakobis Briefwechsel, Hempel XXIX, 220; Daselbst auch das Gedicht, vgl. Hempel (alte Ausgabe) III, 387 und die Anm. von Loeper.

22) Zahme Xenien III, Nr. 143, von Loepers Zählung.

23) Über Hans von Schweinichen vgl. Goethe, Sprüche in Prosa Nr. 155. 166. und Hempel XXIX, 193 (Vorrede zum deutschen Gilblas) und 232 (Stoff und Gehalt zur Bearbeitung vorgeschlagen.) Schweinichens Denkwürdigkeiten wurden Goethe in der Ausgabe von Büsching: Liebe, Lust und Leben der Deutschen des 16. Jahrh., 1820 bekannt. Neue Ausgabe von Oesterley, Breslau 1878, vgl. meinen Artikel in der Allg. Zeitung, 9. November 1880, Nr. 314 B.

24) „Hans Sachsens poetische Sendung,“ Gedichte, ed. von Loeper II², S. 83—88, Anmerkungen S. 351—357.

25) Leben des Benvenuto Cellini, zuerst in den Horen 1796 und 1797, als Buch in zwei Teilen 1803 erschienen, jetzt in der Hempelschen Ausgabe, Bd. 30. Die Strehlkesche Einleitung daselbst giebt die nötigen Nachweisungen. Aufserdem Burck-

hardt, Kultur der Renaissance, 4. Aufl. II, S. 53. Eine sehr merkwürdige Stelle in Fr. Hebbels Tagebüchern, Berlin 1887, II, S. 73.

26) Schröer in Westermanns Monatsheften, August 1879, hat zuerst den protestantischen Charakter der Faustsage betont. Dann Ausgabe des Faust, 1881. Anerkannt durch von Loeper, Zeitschrift für deutsches Altertum und Litteratur (1881) XXV, S. 452. Vgl. dann Scherer, Geschichte der deutschen Litteratur, S. 302, und Erich Schmidt, G. J. III, 131. Den Ausdruck „Faust ein Gegenbild Luthers“ habe ich aus Scherer entnommen.

27) Für die Schlufsbetrachtung vgl. den von Scherer neuerdings (G. J. VI, 351) wieder hervorgehobenen Satz Niebuhrs, der so lautet: „Der jugendliche Goethe gehörte auch mehr in das Rom des 15. Jahrhunderts der Stadt, als in das der Caesaren; mehr in das Deutschland Luthers und Dürers als in das des 18. Jahrhunderts; mehr in Dantes und Boccaccios Florenz, als in das Ferdinands des Dritten, oder vielmehr er gehörte dort ganz hin, als er Faust und Götz und seine Lieder sang. Welcher Dämon verführte ihn, auch dem achtzehnten Jahrhundert gerecht sein zu mögen.“







